





Thomas Shadwells Tragödie „The Libertine“

und

ihr Verhältnis zu den vorausgehenden Bearbeitungen der Don Juan-Sage.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

vorgelegt von

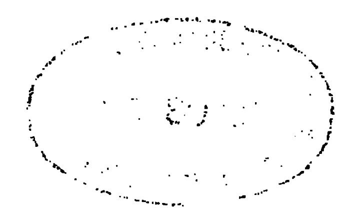
Oskar Reihmann

aus

Sohland a. d. Spree.

Leipzig 1904.

Buchdruckerei von Heinrich John, Halle a. S.



Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Prof. Wülker und Birch-Hirschfeld.

Leipzig, den 12. November 1904.

Der Procancellar.
Seeliger.

Meinen lieben Eltern!





Es ist bekannt, wie schnell die Don Juan-Sage, nachdem sie in dem Tirso de Molina zugeschriebenen „Burlador de Sevilla y Convidado de piedra“ dramatisch behandelt worden war, von den Literaturen aller Kulturvölker Europas übernommen wurde, indem jede den Typus des Helden nach den Nationaleigentümlichkeiten und dem Zeitgeschmacke modifizierte. Die zahlreichen Bearbeitungen aufzuzählen, die der Stoff im Laufe des 17., 18. und 19. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Dicht- und Tonkunst erlebte, würde zu weit führen, ganz abgesehen davon, dass eine Übersicht über dieselben in den leicht zugänglichen Werken von Karl Engel [1]) und A. Rauber [2]) geboten wird.

Wenn auch nicht alle Behandlungen des Don Juan-Problems so hervorragende Leistungen sind, wie die Tirso de Molinas, Molières und Mozarts, so sind doch auch die weniger bedeutenden in vieler Hinsicht interessant genug, um beachtet zu werden und nicht in Vergessenheit zu geraten.

Das gilt zum Beispiel von Shadwells „The Libertine“ (1676), der ersten [3]) und — wenn wir die beiden Pantomimen, die später aus diesem Shadwellschen Werke hervorgingen [4]), nicht als Dramen

---

[1]) Karl Engel: Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Leipzig 1887.

[2]) A. Rauber: Die Don Juan-Sage im Lichte biologischer Forschung. Leipzig 1889.

[3]) Anklänge an die Don Juan-Sage finden sich zwar auch in Sir Aston Cokains „Tragedy of Ovid,“ 1662 (IV, 4; IV, 6 und V, 3), wo Captain Hannibal und sein Diener Cacala auf dem Heimwege von einem Zechgelage einen Gehenkten verhöhnen und zum Abendessen einladen, der wirklich erscheint und ihnen eine Gegeneinladung an den Galgen macht, wo Hannibal wegen seines ausschweifenden Lebenswandels und seiner Freigeisterei von Teufeln in die Hölle geholt wird, doch kann meiner Ansicht nach diese eingeschobene Episode nicht als Don Juan-Bearbeitung gelten, zumal die beiden Faktoren fehlen, welche die Sage ausmachen, nämlich die typische Figur Don Juans, des rücksichtslosen, von einem Genuss zum andern eilenden Verführers, und die Erscheinung der wandelnden und sprechenden „Stein“-Statue.

[4]) Biographia Dramatica: vol. II, p. 170.

betrachten — einzigen dramatischen Bearbeitung der Don Juan-Sage in England. In der umfangreichen Literatur, die sich im Laufe der Zeit um die Don Juan-Sage gruppiert hat, finden wir die Shadwellsche Tragödie kaum erwähnt oder mit einigen vagen, zumeist einander widersprechenden Bemerkungen abgetan. So bezeichnet Langbaine [1]) das Stück als „if not regular, at least diverting, which according to the Opinion of some of our First-Rate Poets is the End of Poetry," nach Genest [2]) hat es „considerable merit", und „Don John is a highly finished character", Mahrenholtz [3]) nennt es eine „Kompilation von geringem literarhistorischen Werte", und im Gegensatze dazu zählt van Lann [4]) Shadwell zu den „talentvollen Bearbeitern der Sage, die je nach ihrer Eigentümlichkeit diese oder jene Seite mehr hervorgehoben haben". Auch in bezug auf die Quellenfrage herrscht Unklarheit. Otto Jahn [5]) „kann nicht beurteilen, ob Thomas Shadwell in seinem Libertine destroyed, welcher 1676 aufgeführt wurde, das spanische Original, oder italienische oder französische Bearbeitungen vor Augen hatte", Ward [6]) vermutet speziell Einfluss Molières, und Mesnard [7]) nimmt ohne eingehende Untersuchung Entlehnungen aus allen vorausgehenden Behandlungen der Don Juan-Sage an.

Die vorliegende Arbeit stellt sich daher die Aufgabe, die Quellen und den Wert von Shadwells „The Libertine" zu untersuchen und die in den bisherigen Urteilen herrschenden Widersprüche klarzulegen.

Auf die Lebensumstände Thomas Shadwells (1640—1692) brauche ich an dieser Stelle nicht einzugehen, da das Nähere darüber in biographischen Sammelwerken und teilweise in Abhandlungen zu finden ist. [8])

---

[1]) Langbaine: Account on the Engl. Poets, p. 448.
[2]) Genest: Some Account of the Engl. Stage I, p. 186.
[3]) Mahrenholtz: Molière-Museum. 3 Heft, p. 78.
[4]) van Lann: Archiv für Literaturgeschichte III, p. 367.
[5]) Otto Jahn: W. A. Mozart. Band IV, p. 343.
[6]) Ward: History of Engl. Dram. Literature III, p. 316.
[7]) Despois-Mesnard: Oeuvres de Molière V, p. 64.
[8]) Über Biographie Thomas Shadwells cf:
Lee: im Dictionary of National Biogr. 51 Bd., p. 340 ff.
Genest: a. a. O. II, p. 40 ff.
Biogr. Dramatica: I, p. 643/44.
Ward: a. a. O. III, p. 455 ff.

Ausser „The Libertine“ schrieb Shadwell noch 16 Stücke, die teils eigenes Produkt, teils Bearbeitungen von Dramen anderer Dichter sind. Von jedem Stücke existieren eine oder mehrere Einzelausgaben. Eine Gesamtausgabe der dramatischen Werke Thomas Shadwells veranstaltete des Dichters ältester Sohn John, London 1720, in 4 Bänden.

Wenden wir uns nunmehr der Shadwellschen Don Juan-Bearbeitung zu!

Austin and Ralph: The Lives of the Poets-Laureate. London 1853, p. 183 ff.

Walter Hamilton: Poets-Laureate of England. London 1879, p. 112 ff.

I. Geschichte des Stückes.

Die Berühmtheit, welche die Don Juan-Sage im Laufe eines halben Jahrhunderts in Spanien, Italien und Frankreich erlangt hatte, und die Zugkraft, die sie auf das Publikum ausübte, waren, wie Shadwell selbst in der Preface bekennt, die Veranlassung zu seinem „Libertine".

Was die Abfassungs- und Aufführungszeit des Stückes betrifft, so führen die Werke, welche uns über die Theaterstücke der Restorationsperiode Aufschluss geben [1]), ganz allgemein 1676 als das Jahr an, in welchem Shadwells Tragödie zum ersten Male zur Aufführung gelangte. Am genauesten ist die Angabe John Genests, der das genannte Stück unter D. G. (Dorset Garden Theatre) 1676 vor Elkanah Settles Tragödie „Ibrahim, the Illustrious Bassa" erwähnt, deren Aufführung am 4. Mai 1676 von der Censur genehmigt wurde. Als Settles „Ibrahim" herauskam, scheint Shadwells Tragödie schon in Druck vorgelegen zu haben. In der Preface zum „Libertine" wendet sich nämlich Shadwell mit scharfen Worten gegen Settle, der in einem Postscript zu „Love and Revenge" und ebenso in einer Epistel zu „The Conquest of China" ihn und andere zeitgenössische Dichter, „who write Plays in three, four, or five weeks time", wegen ihrer Hastigkeit und Flüchtigkeit angegriffen hatte. Er spricht

---

[1]) Langbaine: An Account on the Engl. Dramatic Poets, p. 448.
derselbe: Lives and Characters of the Engl. Dram. Poets, p. 124.
Biogr. Dramatica: II, p. 370.
Genest: a. a. O. I, p. 186.
Halliwell (James): Dict. of Old Engl. Plays. L. 1860, p. 142.
Dict. of Nat. Biogr. 51. Band, p. 341.
Encyclopaedia Britannica: 9th ed. Edinburgh 1886. XXI, p. 727.
Allibone's Dictionary: p. 2004.
Ward: a. a. O. III, p. 457 Anmerkg.

Settle jegliches Dichtertalent ab und erklärt seine beiden vorgenannten Werke für „fustian". Hätte Shadwell, als er die Preface für den ersten Druck seines Werkes schrieb, Settles „poor tragedy in rhyme" [1]), den „Ibrahim", schon gekannt, und dies würde bei seinem regen Verkehre mit der literarischen Gesellschaft jener Zeit sicher bald nach dem Erscheinen des Stückes der Fall gewesen sein, so würde er dieses schwächste Produkt seines Gegners nicht ungerügt gelassen haben. Wie dem auch sei, die Abfassung und Erstaufführung des „Libertine" sind mit Bestimmtheit in das erste Drittel des Jahres 1676 zu setzen. Die Abfassung nahm, wie der Dichter in der Preface ausdrücklich hervorhebt, nur etwa drei Wochen in Anspruch. Die Notwendigkeit, dem Theaterpublikum vom „Dorset Garden Theatre" etwas Neues zu bieten, zwang ihn zu dieser Eile.

Das erwähnte Theater war erst 1671 für die Schauspielertruppe des Herzogs von York erbaut worden, es hatte die grösste Bühne und diente seiner ausgezeichneten Maschinerie wegen vor allem der Aufführung von Opern. Es war in Salisbury Court-Fleet Street gelegen und hatte seinen Namen daher, dass die Stelle, an der es stand, ein Teil des zur Zeit der Königin Elisabeth dem Earl of Dorset gehörigen Garten war [2]). In diesem Theater fand die Erstaufführung des „Libertine" statt.

Über seine Aufnahme beim Publikum schreibt die Biographia Dramatica [3]): „This play met with great success, and is by some esteemed one of the best of this author's writings". Ebenso anerkennend äussern sich Langbaine [4]) und James Halliwell [5]). Zum grossen Teil verdankte das Stück wohl seinen Erfolg der Trefflichkeit der Schauspieler, wie aus dem Berichte Downes [6]): This play (Shadwell's „Virtuoso", licensed May 31, 1676) and the Libertine were both very well acted, and got the Company great reputation" hervorgeht. Betreffs der Besetzung der Rollen erfahren wir: „There are no performers' names to the D. P. — Downes says, Betterton's performance of Don John crowned the

[1]) Genest: a. a. O. I, p. 121.
[2]) Genest: a. a. O. I, p. 121.
[3]) a. a. O. II, p. 370.
[4]) Langbaine: Lives and Characters etc. p. 124.
[5]) Halliwell: a. a. O. p. 142.
[6]) Genest; a. a. O. I, p. 189.

play - Underhill seems to have acted Jacomo" [1]). Die Namen dieser beiden berühmten Schauspieler genügten zu jener Zeit, um einem Theaterstücke den Erfolg zu sichern.

Vor allen wurde Thomas Betterton (1635—1710) vom Publikum gefeiert. Pepys schreibt über ihn in seinem „Diary" unter dem 4. November 1661: „But for Betterton, he is called by us both (nämlich Pepys und seinem Weibe) the best actor in the world" und desgleichen unter dem 28. Mai 1663: „To the Duke's House, and there saw Hamlet done, giving us fresh reason never to think enough of Betterton".

Eine ähnliche Anziehungskraft übte der Komiker Cave Underhill (1634—1710) auf das Publikum aus. In dem Epiloge zu Otway's „The History and Fall of Cains Marins" (1679) wird derer Erwähnung getan, die ins Theater kommen

„wrapt in cloaks,
Only for love of Underhill and Nokes".

Die National Biography [2]) schildert die äussere Erscheinung Underhills folgendermassen: „He was six foot high, long and broad faced, and something inclined to corpulence. His face was very like the Homo Sylvestris or Champanza, for his nose was flattish and short, and his upper lip very long, and thick, with a wide mouth and a short chin, a churlish voice and awkward action". Man denke sich diese hässliche Erscheinung als Jacomo, den furchtsamen, stets Witze reissenden Diener Don Johns und wird von der grossartigen Wirkung, die sie auf die Zuschauer ausübte, überzeugt sein. Dass der Dichter die Rolle Jacomos speziell auf Underhill gemünzt hatte, das ergiebt sich aus der Beschreibung, die Jacomo I, 3 der verlassenen Leonora von sich giebt: „something inclining to be fat, of a round plump face, with quick, sparkling Eyes, and a Mouth of cheerful overture, his Nose, which is the only Fault, is somewhat short; his Hair and Eye-Brows black and so forth".

Shadwells „Libertine" fand auch beim Leserpublikum eine gute Aufnahme. Dies bezeugen die zahlreichen Drucke des Stückes. Der Katalog des „British Museum" verzeichnet die folgenden:

---

[1]) Genest: a. a. O. I, p. 186.

[2]) a. a. O. Band 58, p. 29.

The Libertine; a Tragedy. Acted by his Royal Highness's Servants. Written by Tho. Shadwell. London: Printed by T. N. for Henry Herringman at the Anchor, in the Lower Walk of the New Exchange 1676. 4to.

Another edition. London 1692 4to.
" " " 1697 4to.
" " " 1704 4to.
" " " 1705 4to.

Der vorliegenden Abhandlung liegt der Text der 1720 in London erschienenen Gesamtausgabe der Werke Thomas Shadwells zu Grunde, die sich im Besitze der Universitätsbibliothek München befindet. Eine Vergleichung des Textes mit dem der Ausgabe von 1676 ergab, dass der Originaldruck ohne Varianten abgedruckt worden ist.

Betreffs der weiteren Schicksale der Shadwellschen Tragödie sei erwähnt, dass sie sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Bühne gehalten hat. Dass die Zahl der Aufführungen nicht übermässig gross war, ist auf die Ansprüche des Publikums zuzückzuführen, das nach den Entbehrungen der Puritanerherrschaft anspruchsvoller war als je und das Versäumte nachzuholen suchte, indem es immer neue Theaterstücke zu sehen verlangte. Den besten Beweis für die aufs höchste gesteigerten Ansprüche liefern zeitgenössische Angaben [1]), wonach ein 10 oder 12 Tage gespieltes Stück ein „prodigions success" war. Die meisten Stücke erlebten nur zwei oder drei Aufführungen [2]).

Als nach dem Sturze der Stuarts eine sittliche Reaktion eintrat, wie sie ganz natürlicherweise der Zügellosigkeit und Frivolität der Restorationszeit folgen musste, konnten sich die meisten Dramen der letztgenannten Epoche nicht mehr auf der Bühne halten, und auch der „Libertine" wurde wegen der Obscönität der Sprache von der Bühne verbannt. Die letzte Aufführung fand am 13. Februar 1740 in Drury Lane statt [3]), wo er auch 1708 [4]) und 1731 [5]) über die Bretter gegangen war.

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, als der Stoff durch die tonkünstlerischen Bearbeitungen Glucks (1761) und Mozarts

[1]) Genest: a. a. O. I, 86; cf. auch Beljame: a. a. O. p. 57 Anm. 3.
[2]) Beljame: Le public et les hommes de lettres etc., p. 57.
[3]) Genest: a. a. O. III, p. 607. [4]) do. II, p. 404. [5]) do. III, p. 294.

(1687) zu neuer Berühmtheit gelangt war, erinnerte man sich wieder an Shadwells „Libertine“ und brachte ihn als „pantomimical ballet of action“ 1787 im Royalty Theatre und 1790 in Drury Lane auf die Bühne [1]). Als Pantomime wurde „The Libertine“ teilweise die Anregung zu Byrons Don Juan [2]). Obgleich aber auch Byrons Don Juan eine ungeheure „Leichtfertigkeit, Verachtung der Moral und aller Sittengesetze“ [3]) zur Schau trägt, ähnelt er wenig dem Wollüstlinge der Sage und am wenigsten dem Don John Shadwells. Er ist vielmehr ein Liebling der Frauen, der in verschiedenen Ländern eine Reihe von Liebesabenteuern zu bestehen hat und stets durch Schicksalsfügung oder Eingriffe dritter Personen von der Geliebten getrennt wird.

Die Widmung der Shadwellschen Tragödie ist an den „Most Illustrions Prince William, Duke, Marquess, and Earl of Newcastle“ gerichtet, der selbst als Dichter tätig war. Sie bewegt sich ganz in den damals üblichen Formen der Schmeichelei und Kriecherei. Der Dichter schätzt sich glücklich, Gelegenheit zu haben, seinem Gönner den Dank für die empfangenen Wohltaten abstatten zu können. Mehr als die Gefühle der Dankbarkeit scheinen ihn jedoch selbstsüchtige Erwägungen zu dieser Widmung bewogen zu haben. Er erklärt nämlich: „My Name may thus, when otherwise it would perish live in after-ages, under the Protection of your Grace's, which is famous abroad, and will be eterniz'd in this Nation, for your Wit beyond all Poets“. Nachdem er dann seines Gönners treffliche Eigenschaften und Vollkommenheiten und die Wohltaten, die er von ihm empfangen habe, aufgezählt hat, beteuert er nochmals seine Dankbarkeit und schliesst mit dem hochtragenden Satze:

---

1) Biographia Dramatica: II, p. 170:
188. Don Juan, or the Libertine destroyed 8vo (1787).
189. Don Juan, or the Libertine destroyed 8vo (1790).
These pieces are framed from Shadwells Libertine, and have been very successful whenever performed.

2) Byrons „Don Juan“, Canto I:
„I'll therefore take our ancient friend Don Juan,
We all have seen him, in the pantomime,
Sent to the devil somewhat ere the time“.

3) Wülker: a. a. O. p. 521.

I only lay hold on this Occasion to publish to the World your great Favours, and the grateful Acknowledgement of

My most Noble Lord

Your Grace's most Obliged

Humble and Obediant Servant

Tho. Shadwell.

Das Stück wird durch einen im „heroic verse" geschriebenen Prolog eingeleitet, der sich an die blutgierigen Kritiker wendet, die oft Stücke schon verdammen, ehe sie dieselben gelesen oder gesehen haben. Ihrer Wut überliefert der Dichter sein Werk,

„the most irregular Play upon the Stage,
As wild, and as extravagant as the Age".

Der Übersichtlichkeit halber mag der Untersuchung eine ausführliche Inhaltsangabe des Stückes vorausgehen!

II. Inhalt.

I. Akt.

Der Schauplatz ist die Wohnung Don Johns in Sevilla.

Hier treffen wir diesen Lüstling und Gottesleugner mit seinen beiden gleichgesinnten Freunden, Don Antonio und Don Lopez, in der Unterhaltung über ihr Lebensprinzip. Den einzigen Reiz des Daseins sehen sie in der Befriedigung ihrer Sinnenlust, mit Verachtung blicken sie auf Religion und Sittengesetz herab. Ihre alleinige Führerin soll die Natur sein. Don Antonio und Don Lopez preisen Don John als ihr „oracle", er habe den Dunstkreis zerteilt, der einst ihren Verstand umhüllte, und sie aus dem Zwange der Erziehung der Freiheit zugeführt, die ihrem natürlichen Drange keine Schranken setze. Der Diener Don Johns, Jacomo, der bisher schweigend zugehört hat, erklärt ihre Unterhaltung für „sehr erbaulich". Er warnt vor der Strafe des Himmels und der irdischen Gerechtigkeit und ruft ihnen alle ihre begangenen Verbrechen ins Gedächtnis zurück. Seine Ermahnungen treffen jedoch taube Ohren. John verbittet sich seine Moralpredigten und erklärt unter Zustimmung seiner Gefährten die Befriedigung der Sinnenlust für seinen Lebenszweck. Um nicht mit seinem Herrn dem sichern Untergange entgegenzugehen, will Jacomo seinen Abschied nehmen, wird aber durch Drohungen zum Bleiben gezwungen.

Da es anfängt zu dunkeln, gehen Don John, Antonio und Lopez auf Abenteuer aus. Der zurückbleibende Diener beklagt sein hartes Schicksal.

Es erscheint Leonora, eine der vielen von Don John Betrogenen, getrieben von Sehnsucht und banger Besorgnis, weil Don John sie seit langer Zeit nicht aufgesucht hat. Als sie von Jacomo die Treulosigkeit ihres Geliebten erfährt, fällt sie in Ohnmacht. Ein teuflischer Gedanke durchzuckt des Dieners Hirn,

als er das schöne Weib vor sich bewusstlos liegen sieht, doch hindert ihn Leonorens Erwachen an der Ausführung seines Planes. Jacomo sucht die Klagende, welche sich mit Selbstmordgedanken trägt, zu trösten und macht ihr schliesslich eine Liebeserklärung, wird aber verächtlich abgewiesen. Natürlich hält nun Leonora alles, was Jacomo von seinem Herrn erzählt hat, für selbstsüchtige Verleumdung. Der gekränkte Diener macht ihr deshalb das Anerbieten, sie möge von einem anstossenden Zimmer aus am nächsten Morgen sein Gespräch mit Don John belauschen und sich von der Wahrheit seiner Worte überzeugen.

Die Scene wechselt. Wir finden die Bühnenanweisung „In the Street".

Ihrer Verabredung gemäss treffen hier in den späten Abendstunden Don John, Don Antonio und Don Lopez zusammen und erzählen einander ihre Abenteuer. Don Johns Tätigkeit ist jedoch noch nicht zu Ende. Er will die Geliebte eines Bekannten, Don Oktavios, verführen und hat zu diesem Zwecke Spielleute mitgebracht, die ihr ein Ständchen bringen. Kaum ist das Lied verklungen, so erscheint Maria am Fenster und wirft ihm, da sie den Darbringer der Serenade für Oktavio hält, einen Zettel zu, des Inhalts, dass sie ihn in wenigen Minuten auf das verabredete Zeichen zum Gartentore einlassen wolle. Vergebens raten Lopez und Antonio ihrem Freunde von weiteren Abenteuern ab, da er das Zeichen nicht kenne. Don John will alles wagen und heisst sie gehen.

Da bringt Don Oktavio seiner Geliebten ein Ständchen und giebt, da er sie zögernd das Fenster öffnen sieht, das Pfiffzeichen. Don John stürzt sich auf ihn und entreisst ihm die Pfeife. Es kommt zum Zweikampfe, in dem Oktavio fällt.

Nachdem John dem Toten Hut und Mantel geraubt, begiebt er sich an das Gartentor und pfeift.

Das Kammermädchen Mariens, Flora, öffnet dem Pseudo-Oktavio und führt ihn ihrer Herrin zu, die ebenfalls am Tore erscheint und überglücklich ist, den vermeintlichen Geliebten am Leben zu sehen.

Auf der Suche nach Don John finden Lopez, Antonio und Jacomo den ermordeten Oktavio. Sie werden von der Wache

überrascht und sollen als die mutmasslichen Mörder verhaftet werden, schlagen jedoch die Wache in die Flucht und machen sich eiligst aus dem Staube.

Die Scene verwandelt sich in Mariens Zimmer.

Maria und Don John im Dunkeln! Als Flora mit einem Leuchter erscheint, wird der Betrug entdeckt. Auf die Hilferufe der Mädcheu erscheint Mariens Bruder mit gezogenem Degen. Er wird von Don John niedergestochen. Auch fünf bis sechs bewaffneten Dienern gelingt es nicht, den Mörder dingfest zu machen. Sie werden von dem wütenden Don John in die Flucht geschlagen, und dieser entkommt, nachdem er Flora den Gartenschlüssel entrissen hat.

II. Akt.

Der zweite Akt versetzt uns wieder in die Wohnung Don Johns.

Jacomo ergeht sich in Betrachtungen über die letzten Schandtaten seines Herrn. Die Flucht scheint ihm der einzige Ausweg, dem Galgen zu entgehen.

Er wird von Leonora unterbrochen, die Jacomos Versprechen einlösen und Don John belauschen will. Da Jacomo seinen Herrn kommen hört, lässt er sie ins Nebenzimmer schlüpfen.

Don John hat seinen Diener reden hören und fragt, was er für Selbstgespräche führe. Jacomo erklärt ihm seine Furcht vor den Folgen, welche seines Gebieters Freveltaten nach sich ziehen müssten. Um Leonora die Ruchlosigkeit Don Johns recht deutlich vor Augen zu führen, erkundigt er sich scheinbar beiläufig nach Don Johns letzten „Heldentaten“, worauf dieser alle Begebenheiten der letzten Nacht erzählt. Zur Beruhigung des ängstlichen Dieners erklärt er, dass seine beiden Freunde beauftragt seien, ein Schiff für die Flucht bereit zu halten.

Leonora stürzt aus ihrem Versteck hervor und ergeht sich in bitteren Klagen über Don Johns Treulosigkeit. Sie erinnert ihn an seine Liebesbeteuerungen und Schwüre. Don John sagt ihr frei heraus, dass er nötigenfalls noch mehr getan haben würde, um sie zu geniessen. Jetzt habe sie keinen Reiz mehr für ihn, sie möge sich, wie er, über diese Sache hinwegsetzen und ihren Gram in den Armen eines andern zu vergessen suchen.

Auf die Drohung Leonorens, der Himmel werde seine Verräterei an ihr bestrafen, erwidert er spöttisch: „Do you then leave it to Heaven, and trouble yourself no further about it!"

In diesem Augenblicke dringen sechs Frauenzimmer in die Wohnung ein, von denen jedes die versprochene Heirat verlangt. Leonore entfernt sich, um nicht ferner Zeugin von Johns Falschheit sein zu müssen. Es entspinnt sich ein Streit zwischen den eifersüchtigen Frauen. Der Versuch Don Johns, ihn durch die Erklärung zu schlichten, er wolle die, der er die Heirat versprochen habe, am nächsten Tage zum Altar führen, scheitert an dem vorlauten Wesen Jacomos, so dass der Verführer schliesslich seine gemeine Handlungsweise offen zugiebt und als zweiter Sultan sie alle heiraten will.

Don Lopez und Antonio erscheinen gerade zur rechten Zeit, um an der Hochzeitsfeier teilnehmen zu können, die durch ein lascives Epithalamium eingeleitet wird, das den Naturzustand und die freie Liebe verherrlicht. Hierauf werden die schwachen Mädchen zum Tanze gezwungen. Eines erdolcht sich, um weiteren Gewalttätigkeiten zu entgehen, die übrigen suchen vergebens zu entfliehen, da die Eingangstüren des Hauses verschlossen sind.

Platz vor Don Johns Hause! Von Maria gedungene Häscher haben Don Johns Haus umstellt. Maria und Flora erscheinen als Männer verkleidet und ermutigen die prahlenden Söldner durch Geldspenden.

Als Don John und seine Anhänger aus dem Hause treten, um sich auf das gemietete Schiff zu flüchten, werden sie angegriffen, schlagen jedoch die Häscher in die Flucht. Flora wird getötet, Maria entwaffnet.

Der jammernde Jacomo giebt tausend Bedenken und Gründe an, die ihn von der bevorstehenden Seereise abschrecken, wird aber durch Drohungen zum Mitgehen gezwungen.

In diesem Augenblicke erscheint der Geist des Vaters Don Johns und fordert seinen Sohn zur Reue und Umkehr auf, erntet jedoch nur Spott und Hohn.

Vergebens stellt sich Jacomo tot, er wird nach dem Schiffe geschleppt.

III. Akt.

Das Schiff, auf dem sich die Flüchtlinge befinden, wird nach kurzer Fahrt von einem furchtbaren Unwetter der klippenreichen Küste zugetrieben und durch einen Blitz in Flammen gesetzt. Während die Matrosen mit Löschen beschäftigt sind, setzen Don John, Lopez und Antonio das Rettungsboot aus und überlassen Jacomo und die Schiffsmannschaft ihrem Schicksal. Da das Feuer um sich greift und keine Rettung zu hoffen ist, springen die Zurückgelassenen über Bord, um sich schwimmend zu retten.

Am Meeresufer finden wir einen Einsiedler mit dem Bauern Don Francisco, dessen Ansiedlung sich in der Nähe befindet, im Gespräche über den schrecklich wütenden Sturm. Francisco sieht ein kleines Fahrzeug auf die Klippen zutreiben und eilt zu Hilfe.

Inzwischen sind Don John, Antonio und Lopez im Rettungsboote glücklich gelandet und erscheinen vor der Einsiedlerhöhle. Der Eremit bietet ihnen seine Hilfe an und weist sie an die Gastfreundschaft Franciscos, der in kurzer Zeit zurückkehren werde. In der Zwischenzeit kredenzt er ihnen einen stärkenden und erfrischenden Trank. Die gottlosen Gesellen machen sich in der frivolsten Weise über den Einsiedler und seine Enthaltsamkeit lustig und fordern ein Frauenzimmer. Nach vergeblichen Versuchen, sie von ihrem lasterhaften Lebenswandel abzubringen, zieht sich der Eremit in seine Höhle zurück.

Francisco hält das Schiff, dem er zu Hilfe eilte, für verloren und kehrt unverrichteter Sache zurück. Er trifft die drei Schiffbrüchigen und bietet ihnen seine bescheidene Behausung an, wo sie am folgenden Tage die Hochzeit seiner beiden Töchter mitfeiern könnten.

Das verloren geglaubte Schiff, auf dem Maria und Leonora Don John verfolgt haben, hat trotz der Brandung das Ufer erreicht. Die als Mann verkleidete Maria und Leonore erscheinen vor der Einsiedlerhöhle und erfahren aus der Erzählung und Beschreibung des Eremiten, dass Don John und seine Kumpane gerettet und in Franciscos Hause sind. Sie brechen dahin auf, Maria, um Rache an Don John zu nehmen, Leonore, die ihn trotz seiner Treulosigkeit und Lasterhaftigkeit liebt, um ihn zu warnen und zu retten.

Man hört Hilferufe vom Meere her. Der Einsiedler eilt zu Hilfe und zieht den entkräfteten Jacomo aus den Fluten, der an ein Stück Mast geklammert an das Ufer getrieben worden ist und kaum dem Tode entronnen, seine gewohnten Witze über das Seewasser macht.

Clara und Flavia, die Töchter Franciscos, klagen über die Tyrannei ihres Vaters, der sie gegen ihre Neigung verheiraten wolle. Beide haben sich beim ersten Zusammentreffen mit Don John in ihn verliebt und trennen sich, indem jede den „schönen Mann" zufällig zu treffen hofft.

Der Anblick der niedlichen Bauerndirnen hat auch in Don John sofort das sinnliche Begehren wachgerufen. Während seine Freunde Francisco zu Hause in Schach halten, ist er den Mädchen gefolgt. Nachdem ihm der umherirrende Jacomo wieder in die Arme gelaufen ist, trifft er Clara und weiss ihr durch erheuchelte Liebesbeteuerungen und Selbstmorddrohung das Zugeständnis eines nächtlichen Stelldicheins abzugewinnen.

Dasselbe Manöver macht er gegenüber Flavia, die er bald nachher trifft.

Maria und Leonora irren, da sie in der Dunkelheit Franciscos Haus nicht finden, umher und stossen auf Lopez und Antonio. Diese binden den vermeintlichen „young man" an einen Baum, berauben ihn seines Geldes und suchen Leonore zu vergewaltigen, werden aber durch fünf von der Arbeit kommende Bauern verjagt.

Die befreite Leonore trifft Don John und Jacomo. Als ersterer hört, dass sie ihm aus Liebe gefolgt sei, heuchelt er Gegenliebe und Reue, reicht aber der Entkräfteten einen Gifttrank, damit sie ihn nicht in seinen neuen Plänen stören könne. Auch im Tode erlischt Leonorens Liebe zu dem Ruchlosen nicht, und sterbend warnt sie ihn vor Marias Rache. John ist anfangs durch solch aufopfernde Liebe gerührt, dann aber gewinnt seine teuflische Natur wieder die Oberhand und er erklärt:

„Farewell all senseless Thoughts of a Remorse,
I would remove whate'er cou'd stop my Course!"

IV. Akt.

Don Franciscos Haus. — Don John gibt seinen Gefährten die Erlebnisse der letzten Nacht zum besten. Er hat

sich mit jeder der Schwestern insgeheim kontraktlich verlobt und hofft sein Ziel im Laufe des Tages zu erreichen.

Francisco begrüsst seine Schützlinge, stellt ihnen seine soeben angekommenen Schwiegersöhne vor und führt diese sodann seinen Töchtern zu.

Lopez und Antonio fürchten infolge der frühen Ankunft der Freier für das Gelingen des Anschlages, aber Don John beruhigt sie durch die Erklärung, die Mädchen seien mit ihm übereingekommen, Krankheit zu heucheln und so die Hochzeit hinauszuschieben, und anderteils würden sie auch gegen einander schweigsam sein, da jede fürchte, die andere werde dem Vater Mitteilung machen.

Als Francisco zurückgekehrt ist, lässt sich ein junger Mann melden, der ihn dringend zu sprechen wünsche.

Maria erscheint und entlarvt die Verbrecher. Da diese mit unglaublicher Dreistigkeit leugnen und die Beleidigten spielen, zweifelt Francisco anfangs an der Wahrheit der Beschuldigungen, aber das sonderbare Verhalten des vor Furcht zitternden Dieners wird zum Verräter, und Francisco verweist Don John und seinem Anhange das Haus.

Clara und Flavia, die infolge des Lärmes mit den Freiern herbeieilen, ergreifen Partei für Don John, dem sie verlobt seien. Francisco verliert beinahe den Verstand. Er stürzt auf seine Töchter zu, diese entfliehen. Dann wendet er sich, unterstützt von Maria und seinen Schwiegersöhnen gegen Don John und dessen Begleiter. Jacomo macht sich aus dem Staube und kehrt erst zurück, als der Kampf, in dem Maria und Francisco getötet und die beiden Freier schwer verwundet worden sind, beendet ist.

Da jeden Augenblick Hochzeitsgäste zu erwarten sind, muss John zu seinem grössten Bedauern Clara und Flavia verlassen. Auf Franciscos Pferden suchen er und seine Gefährten das Weite.

Clara und Flavia ergehen sich in wortreichen Klagen über ihres Vaters Tod, den sie durch ihren Ungehorsam verschuldet zu haben glauben. Sie wollen diese Schuld durch ein gottesfürchtiges Klosterleben sühnen, zuvor aber die Verfolgung der Mörder veranlassen.

Diese haben in einem Dorfe unweit Sevillas bei einem Be-

kannten Don Johns Unterschlupf gefunden und kommen beim Umherstreifen in der Umgegend in einen schönen, stillen Hain, wo Nymphen, Schäfer und Schäferinnen sich mit Tanz und Gesang unterhalten. Sie beschliessen, den Raub der Sabinerinnen zu imitieren und entführen Schäferinnen.

Infolge der Hilferufe Jacomos, der von den Schäfern gefangen worden ist, lassen sie von ihren Opfern ab, um den bedrängten Diener zu retten.

Auf dem Rückwege kommen sie an der Kirche des Dorfes vorüber und treten ein. Don John verhöhnt die Statue des von ihm ermordeten Don Pedro, der in dieser Kirche begraben liegt, und lässt ihn durch seinen Diener zum Abendessen einladen. Jacomo fällt vor Schreck zu Boden, als die Statue nickt, aber sein Gebieter wiederholt unerschrocken die Einladung.

Die Szene wechselt abermals. Wir finden Don John und seine Gefährten in ihrem Asyl beim Abendessen.

Während sie sich über das wunderbare Kopfnicken der Statue unterhalten, denkt Jacomo nur an Befriedigung seiner Esslust.

Plötzlich klopft es, und ihrem Versprechen gemäss erscheint die Statue. Johns Nötigungen zum Essen erwidert sie mit einem drohenden Hinweis auf die Höllenstrafe. Zum Zeichen ihrer Macht lässt sie einen Schwarm Teufel erscheinen. John ist ohne Furcht und Besorgnis und zwingt Jacomo auf die Gesundheit der Statue zu trinken. Nachdem der steinerne Gast den Sündern eine furchtbare Strafpredigt gehalten hat, läd er sie zum Revanchesouper um Mitternacht in das Grabgewölbe ein. Sie sagen zu.

V. Akt.

Vor dem Hause, in dem die drei Lüstlinge Zuflucht gefunden haben, übt Jacomo in der Dunkelheit Degenstösse, weil er in Don Johns Dienste täglich Kämpfe durchzumachen habe. Seinem ihn überraschenden Herrn erklärt der vom Kopf bis zum Fuss gewappnete Diener, er werde ihm in künftigen Kämpfen an Tapferkeit gleichkommen, fährt aber bei jedem kleinen Geräusche ängstlich zusammen.

Don Lopez und Antonio haben nach dem Abendessen das Dorf besichtigt und in dem nahen Nonnenkloster Bernardos

Schwester entdeckt. Lopez, der sich in Sevilla in dieses Mädchen verliebt hat, beschliesst, es aus dem Kloster zu entführen, und bittet seine Freunde um ihren Beistand. Nach dem Vorschlage Don Johns soll das Gebäude in Brand gesteckt und die Nonne in der Verwirrung geraubt werden.

Ein Bote meldet, dass einige Schäfer gegen Don John und seine Begleiter einen Haftbefehl erwirkt hätten, und dass in wenigen Minuten Polizeimannschaft erscheinen würde.

Der „mutige“ Diener wird als Wachtposten vor dem Hause zurückgelassen, die drei Freunde begeben sich nach dem Kloster.

Noch ehe Jacomo sich schlüssig werden kann, ob er bleiben oder fliehen soll, erscheint unter Führung zweier Schäfer die Wache und bemerkt beim Lichte der Blendlaternen den gepanzerten Diener, der angesichts der drohenden Gefahr plötzlich keck und beherzt wird und, indem er als „Teufel“ unter sie tritt, die Flucht der Häscher bewirkt.

Jacomo bewundert seinen plötzlichen Mut und entledigt sich der Rüstung, um besser fliehen zu können.

Da ertönt plötzlich Feuerlärm, und der Volksauflauf hindert Jacomo an der Flucht.

Don John, Don Lopez und Don Antonio erscheinen mit entführten Nonnen und befehlen Jacomo, ihre Opfer transportieren zu helfen.

Sie laufen jedoch der Polizei und den Schäfern in die Hände. Es entspinnt sich ein Kampf, in welchem die beiden Schäfer und der Polizeihauptmann fallen. Jacomo spielt während des Kampfes den Erschlagenen und hofft auf diese Weise zugleich von seinem Herrn loszukommen, wird aber plötzlich lebendig, als man ihn begraben will. Die Kirchturmglocke erinnert Don John und seine Freunde an das Versprechen, das sie der Statue gegeben haben, und sie begeben sich in die Kirche, wo sie zugleich vor der Verfolgung durch die wütende Menge sicher zu sein glauben. Um die Statue Don Pedros haben sich die Geister aller von Don John Ermordeten versammelt und fordern ihren Mörder und seine Gesinnungsgenossen zur Reue und Umkehr auf. Die drei Bösewichter verlangen Bewirtung und erhalten mit Blut gefüllte Becher kredenzt. Zugleich ertönt ein Gesang der Höllenbewohner, die sich auf die Quälerei der neuen Opfer

freuen. Die Statue fordert unter drohendem Hinweis auf ihr nahes Ende die drei Schurken abermals zur Busse auf, wird jedoch in frecher Weise verhöhnt. Unter Blitz und Donner werden Lopez und Antonio von der Erde verschlungen. Auch der schreckliche Untergang seiner Freunde flösst Don John keine Furcht ein, er droht die Statue in Stücke zu hauen und weigert sich in stolzer Selbstüberhebung zu bereuen. Vom Blitz getroffen sinkt er zu Boden und wird von Teufeln in die Hölle geholt.

Der die Katastrophe überlebende Jacomo wendet sich zum Schluss in einem Epiloge an das Publikum und bittet, seines Herrn wegen nicht ihn und das Stück mit Hass verfolgen zu wollen.

III. Quellenuntersuchung.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst, aus welchen Quellen Thomas Shadwell im Jahre 1676 Stoff für seinen „Libertine“ schöpfen konnte!

Die Don Juan-Sage soll zunächst von einem unbekannten Dichter bearbeitet und unter dem Titel „El Ateista fulminado“ lange Zeit in spanischen Klöstern aufgeführt worden sein.[1] Die erste uns erhaltene dramatische Behandlung des Stoffes, der in einer andalusischen Legende lag [2], soll von dem spanischen Mönche Gabriel Tellez, der als Dichter unter dem Namen Tirso de Molina bekannt ist, verfasst worden sein. Der „Burlador de Sevilla y Convidado de piedra“ entstand um 1620 [3]) und wurde 1630 zu Barcelona gedruckt [4]. In Italien, wohin die Don Juan-Sage wenige Jahre später gelangte, entstanden zwei Bearbeitungen unter dem Titel „Convitato di pietra“. Die eine, welche Onofrio Giliberto zum Verfasser hat, wurde 1652 bei Franceseo Savio in Neapel in 12mo gedruckt und soll jetzt verschollen sein [5]. Die andere, Giacinto Andrea Cicognini aus Florenz († ca. 1650) zugeschriebene Bearbeitung ist in verschiedenen Städten Italiens meist ohne Datum veröffentlicht worden, so in Venedig, Bologna, Treviso und Ronciglione (1671) [6]. Nach Frankreich kam der Stoff durch

---

1) Despois-Mesnard: a. a. O. V, p. 14.

Shadwell irrt sich jedenfalls, wenn er in der Preface zum „Libertine“ berichtet: „I have been told by a worthy Gentleman, that many Years agone (when first a Play was made upon this Story in Italy) he has seen it acted there by the Name of „Atheisto Fulminato“ in Churches on Sundays, as a Part of Devotion“.

2) Moland: Oeuvres de Mol. III, p. 338.

3) Birch-Hirschfeld: a. a. O. p. 454.

4) Draeger: Molières Dom Juan. Diss. Halle 1899, p. 7.

5) Dospois-Mesnard: a. a. O. V, p. 15.

6) do. a. a. O. V, p. 21.

Draeger hat in seiner Abhandlung über „Molières Dom Juan“ den Cicognini zugeschriebenen „Convitato di pietra“ mit dem Gilibertoschen

italienische Schauspieler, die ihn seit 1657 in einem Vorstadttheater von Paris, dem Petit-Bourbon, auf die Bühne brachten und mit ihrer comedia dell'arte einen ungeheueren Erfolg erzielten. Dadurch wurden auch französische Dichter angeregt, den Stoff zu bearbeiten.

Das erste französische Don Juan-Drama war „Le Festin de Pierre [1]) on le Fils criminel, tragi-comédie par Dorimond, comédien de la Troupe de Mademoiselle“ und wurde 1658 in Lyon aufgeführt. Gedruckt wurde das Stück zum ersten Male in Lyon „au commencement de l'année 1659“ [2]). Ein zweiter Druck erschien 1665 bei Etienne Loyson in Paris unter dem Titel „Le Festin de Pierre on l'Athée foudroyé“ [3]).

---

zu identifizieren gesucht. Er glaubt, dass ein spekulativer Buchhändler, Lupardi in Rom, mit einem datenlosen Drucke des Gilibertoschen Stückes einen „Cicognini-Schwindel insceniert“ habe. Nach seiner Ansicht hat ferner de Villiers mit dem „traduit de l'italien“ Missbrauch getrieben, insofern seine Tragikomödie eine Bearbeitung des „Festin de Pierre“ von Dorimond sei, der seinerseits Gilibertos „Convitato di pietra“ in sehr origineller, dem französischen Geschmacke entsprechender Weise bearbeitet habe.

Meines Erachtens ist Draegers Beweisführung viel zu gesucht und der Wahrscheinlichkeit widersprechend. Im Falle der Identität der beiden italienischen Bearbeitungen läge eine doppelte Fälschung vor (Lupardi; de Villiers) und de Villiers wäre ausserdem, wie Knörich (Vollmöllers franz. Neudrucke I, p. XIII—XV) überzeugend nachgewiesen hat „des abscheulichsten Plagiats an Dorimond zu beschuldigen, was ausgeschlossen ist, da sich jedenfalls zwischen beiden Dichtern eine Fehde entsponnen hätte, von welcher die redseligen Gazettiers gewiss eine Kunde uns überliefert hätten“. Nehmen wir dagegen das verschollene Stück Gilibertos als Quelle für Dorimond und de Villiers an, so ist einzig Dorimond der Vorwurf zu machen, dass er seine italienische Quelle verschwiegen hat. Ich halte deshalb an der Ansicht fest, dass bis 1676 zwei Bearbeitungen der Don Juan-Sage in Italien entstanden waren.

[1]) Dorimond verwechselte das Wort „convitato, der Gast, der Eingeladene“ mit „convito, das Gastmahl“ und betitelte sein Stück, anstatt ihm den Titel „Le Convive de pierre“ zu geben, „Le Festin de Pierre“ d. h. das Gastmahl, wozu Don Juan den Kommandeur Don Pedro einladet (Birch-Hirschfeld: a. a. O. p. 454).

Von Dorimond haben die spätern französischen Bearbeiter der Sage diesen Titel entlehnt.

[2]) Frères-Parfaict: Hist. du théâtre fr. IX, p. 3. Paris 1749

Mahrenholtz (Molière-Museum, 2. Heft. Mai 1880) scheint diese Bemerkung der Prères-Parfaict übersehen zu haben, da er den Pariser Druck von 1665 als ersten bezeichnet.

[3]) Victor Fournel: Contemporains de Molière. III, p. 316.

In der Reihe der Don Juan-Behandlungen folgt dann „Le Festin de Pierre on le Fils criminel, tragicomédie (cinq actes, en vers) trad. de l'ital. en fr. par le sieur de Villiers“, der das Gilibertosche Stück in 5 Akte teilte und in Alexandriner übertrug, in der Absicht, ein Zugstück für das Theater des Hôtel de Bourgogne zu schaffen [1]. De Villiers' „Festin de Pierre“ wurde 1659 aufgeführt und 1660 bei Charles de Sercy in Paris veröffentlicht. In demselben Jahre erschien es in Amsterdam bei D. Elzeviers, in 12, und 1665 bei Jean Ribou in Paris, in 12, in Druck [2]. Als 1661 Dorimond mit seiner Truppe nach Paris übersiedelt war und seine „tragi-comédie“ mit grossem Erfolge im „Théâtre de la rue des Quatre Vents“ zur Aufführung brachte, war der Stoff so beliebt und zugkräftig, dass jede Schauspielertruppe ihr „Festin de Pierre“ haben musste [3], wenn sie ihr Theater gefüllt sehen wollte.

So schrieb Molière seinen „Don Juan“ (15. Febr. 1665) für das „Palais Royal“ und der Schauspieler Dumesnil (als Dichter Rosimond genannt) sein „Nouveau Festin de Pierre on l'Athée foudroyé“ (1669) für das „Théâtre du Marais“. Während Molières Werk erst 1682 von La Grange und Vinot herausgegeben wurde [4], erfuhr das Rosimondsche Stück bereits 1670 drei Drucklegungen. Bei Fournel [5] finden sich darüber die folgenden Angaben:

„Ed. Paris, P. Bienfait, 1670, in 12; René Guignard, id., id; Fr. Clouzier, id., id.; privilège du 6 févr., achevé d'imprimer pour la première fois le 15 avril 1670“.

Welches oder welche der genannten Don Juan-Dramen hat nun Shadwell gekannt und seiner Bearbeitung zu Grunde gelegt?

In der Preface zu seinem Werke erklärt der englische Dichter bezüglich seiner Quellen:

„The Story, from which I took the Hint of this Play is famous all over Spain, Italy and France. It was first put into a Spanish Play (as I have been told), the Spaniards having a

[1] cf. Avis au Lecteur in Vollmöllers Neudr. I, p. 7.
[2] Franz. Neudrucke: I, p. XV; Mesnard a. a. O. V, p. 17.
[3] Fournel: a. a. O. III, p. 318.
[4] Despois-Mesnard: a. a. O. V, p. 46; Mol.-Mus. 2. Heft p. 83.
[5] a. a. O. III, p. 316.

Tradition (which they believe) of such a vicious Spaniard as is represented in this Play. From them the Italian comedians took it, and from them the French took it, and four several French Plays were made upon the Story.

The Characters of the Libertine, and consequently those of his Friends, are borrowed; but all the Plot till the latter End of the fourth Act, is new: And all the rest is very much varied from anything which has been made upon the subject".

Wie diese Aussage zeigt, war Shadwell über alle seiner Bearbeitung vorangehenden Behandlungen des Stoffes orientiert. Ob und in wieweit er jede einzelne benutzte, soll die folgende Untersuchung zeigen.

Da sich der Einfluss von Rosimonds „Nouveau Festin de Pierre etc." schon darin verrät, dass Don John zwei Freunde bei seinen Abenteuern mit sich führt, und da die verschiedenen Don Juan-Bearbeitungen mehr oder weniger von den vorausgehenden entlehnt haben, dürfte es zweckmässig sein, in umgekehrt zeitlicher Reihenfolge zu verfahren, das heisst, die einzelnen Momente von Rosimond rückwärts zu verfolgen, um so ein klares Urteil über Shadwells Abhängigkeit und über seine Originalität zu gewinnen.

Da eine Szeneneinteilung bei Shadwell nicht durchgeführt ist, soll im folgenden jeder Akt in der Weise gegliedert werden, dass beim Betreten oder Verlassen des Schauplatzes durch irgend eine Person eine neue Szene beginnt.

Was zunächst das Verhältnis des „Libertine" zu Rosimonds „Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée fondroyé" anlangt, so deuten, wie bereits erwähnt, schon die beiden Freunde Don Johns, die sich ausser bei Rosimond in keiner der in Frage kommenden Don Juan-Bearbeitungen finden, auf eine Benutzung. Eine genaue Vergleichung zeigt, dass auch der grösste Teil der übrigen Personen, abgesehen von ihrem Namen und einzelnen spezifisch englischen Zügen, in bezug auf ihre Funktion dem Personenapparate des genannten französischen Stückes entlehnt ist. Die folgende Nebeneinstellung führt die Entsprechungen deutlich vor Augen:

Rosimond:	Shadwell:
Dom Juan	Don John, the Libertine; a rash fearless Man, guilty of all Vice.
Carrille, valet de D. Juan	Jacomo, Don Johns Man.
Dom Lope, Dom Félix, débauchez, amis de Dom Juan	Don Lopez, Don Antonio, Don Johns Friends
Léonore, damoiselle de Séville	Leonora, Don Johns Mistress, abused by him, yet follows him for Love.
Ormin, hoste d'unbourg	Don Francisco, Father to Clara and Flavia.
Paquette, Thomasse, filles d'Ormin	Clara, Flavia, his Daughters.
Le Prévost, Archers	Officer and Soldiers.
L'Ombre de Dom Pierre	Ghost.
Thomas, païsant, Rollin, païsant, Amarille, fille de Thomas	Shepherds and Shepherdesses.

Ausser diesen bei Rosimond auftretenden Personen bringt Shadwell, nach dessen Ansicht die französischen Stücke „too few Persons and too little Action for an English Theatre“ [1]) haben, auch die Personen und Handlungen auf die Bühne, die der französische Dichter hinter die Szene verlegt. So kommt es, dass wir Maria (Oriane) und ihren Liebhaber Octavio (Dom Bernard) und ebenso die beiden Freier, die Don Francisco seinen Töchtern zu Gatten bestimmt, in den Dramatis Personae des englischen Stückes verzeichnet finden, während sie bei Rosimond (I, 2 und II, 2) nur gesprächsweise erwähnt werden.

Soviel möge über die äussere Übereinstimmung der Personen beider Stücke gesagt sein. Die Charakteristik der Personen soll in einem besondern Abschnitt behandelt werden.

In der Handlung tritt deutlich Anlehnung an Rosimond zutage, wenngleich sich der englische Dichter bemüht, durch Kürzung, Erweiterung und Umstellung einzelner Szenen, oder Verschmelzung mehrerer Scenen zu einer usw. seinem Werke den Charakter der Originalität zu verleihen.

---

[1]) Preface zu Shadwells „The Miser“.

Gleich die erste Scene des Libertine erweist sich als Mischprodukt aus Rosimond I, 2 und I, 5.

In I, 2 des französischen Stückes enthüllt Don Juan seinem Diener, der ihm eine Moralpredigt bezüglich seines lasterhaften Lebenswandels gehalten und alle seine begangenen Verbrechen ins Gedächtnis zurückgerufen hat, sein Lebensprinzip und in I, 5 unterhalten sich die drei Lüstlinge allein über dieses Thema. Shadwell kombiniert beide Scenen und lässt Don John und seine Freunde ihre Lebensgrundsätze in Gegenwart des Dieners erörtern. Inhaltlich beruht I, 1 bei Shadwell zum grössten Teile auf Ros. I, 2, und zwar hat sich der englische Dichter oft recht eng an die Vorlage angeschlossen, wie z. B. die folgende Stelle zeigt:

Shadwell:	Rosimond:
D o n J o h n: Nature gave us our Seuses which we please:	D. J u a n: Laisse-moy suivre en tout cette ardeur qui m'anime.
Nor does our Reason war against our Seuse.	J'obéis à mes sens, il est vray; mais quel crime?
By Nature's Order, Sense should guide our Reason.	La nature m'en fait une nécessité
Since to the Mind all Objects Sense conveys.	Et notre corps n'agit que par sa volonté;
But Fools for Shadows lose substantial Pleasures,	C'est par les appétits qu'inspirent ses caprices
For idle Tales abandon true Delight.	Qu'on court différemment aux vertus comme aux vices.
— — — — — — — —	— — — — — — — —
— — — — — — — —	— — — — — — — —
My Business is my Pleasure; that End I will always compass, without scrupling the Means; there is no right or wrong, but what conduces to, or hinders Pleasure.	Pour moy, qui de l'amour fais mes plus chers plaisirs, J'ose tout ce qui peut contenter mes désirs. Je n'examine point, si j'ay droit de le faire: Tout est juste pour moy quand l'objet me peut plaire, Et ne prenant des lois que de ma passion, J'attache tous mes soins à la possession!

Wie bei Ros., so erfahren wir auch bei Sh. aus der langen Moralpredigt des Dieners, dass Don John seinen Vater durch Meuchelmörder hat umbringen lassen, um nicht immer seine väterlichen Ermahnungen hören zu müssen und möglichst früh sein Erbteil zu erhalten. Während aber auf diese Weise bei Ros. im Gegensatz zu allen übrigen vorausgehenden Bearbeitungen der Sage die Scenen zwischen Don Juan und seinem Vater vollständig wegfallen, lässt Sh. den Vater als Geist in die Handlung eingreifen (II, 17; V, 12). In Übereinstimmung mit Ros., der in diesem Punkte von Molière abhängig ist, geht auch im englischen Stücke der Tod Don Pedros, des Gouverneurs von Sevilla, der Handlung voraus, während das spanische Original, die italienischen und ersten beiden französischen Behandlungen des Stoffes die Ermordung des Gouverneurs auf der Bühne vorführen. Abgesehen davon, dass der Inhalt der Ermahnungen Jacomos und die von Don John berichteten Freveltaten dieselben sind wie in der französischen Vorlage, erweist sich ferner folgendes deutlich als aus Ros. I, 2 entlehnt. Der Diener sagt seinem Herrn, der taub für Ermahnungen ist, ganz offen den Dienst auf; „for People will be apt to say like Master, like Man, and ... I fear I shall be hang'd in your Company" [1]) Als Don John mit dem Tode droht, verspricht Jacomo zu bleiben: „Good Sir, be not so transported; I will live, Sir, and serve you in anything" [2]).

Die 3. Scene des englischen Stückes geht auf Ros. I, 1 zurück, wo Léonore in der Wohnung Don Juans erscheint und durch Carrille die Untreue ihres Geliebten erfährt. Auch in dieser Scene finden sich wörtliche Übereinstimmungen. Man vergleiche z. B.

---

[1]) Ros. I, 2:
Carrille: Mais quittons l'un l'autre. et soyons bons amis ...
C'est que dame Justice
Me rendroit tost ou tard quelque mauvais office.
Sous prétexte qu'on dit: „Tel maistre, tel valet"
Elle pourroit me faire une passe au collet.

[2]) Ros. I, 2:
Carrille: S'il vous plaist, ne vous pressez pas tant;
Je veux vivre!

Shadwell I, 3:	Rosimond I, 1:
Leonora: Then he promis'd he would mary me.	Léonore: L'ingrat me promettoit qu'il seroit mon époux.
Jacomo: If we were to live here a Month longer, he would marry half the Town, ugly and handsome, old and young: Nothing that's Female comes amiss to him.	Carrille: Mon maistre épouseroit ma foy toute la terre.
L. Does he not fear a Thunderbolt from Heaven?	L. Mais quoy! ne craint-il pas les éclats du tonnerre, Et qu'il ne soit puny de son manque de foy?
J.: No, nor a Devil from Hell. He owns no Deity but his voluptnous Appetite, whose Satisfaction he will compass by Murders, Rapes, Treasons or ought else.	C.: Vous le connoissez mal: il n'a ny foy ny loy, Madame, et n'admet point de dieux que son caprice, Et sans cesse du ciel il brave la justice.

Abweichend von der französischen Vorlage entfernt sich Leonora wieder, ohne Don John gesprochen zu haben. Nach einer Reihe eingeschobener Scenen bringen dann Shadwell II, 1 - 3 eine Wiederholung von Ros. I, 1 und 2 (Leonora erscheint, um Don John zu belauschen; der letztere erzählt seinem Diener die Abenteuer der letzten Nacht und von den Vorbereitungen zur Flucht). II, 4 des Libertine, die Scene zwischen Don John und Leonora, entspricht inhaltlich Ros. I, 3. Nur in den Grundzügen ist Sh. II, 6 von Ros. II, 4 und 5 beeinflusst. Don John wird von 6 Mädchen zu gleicher Zeit bestürmt, sein Heiratsversprechen wahr zu machen, und sucht sie durch die Erklärung zu beschwichtigen: „Well, Ladies, know then, I am marry'd to one in this Company and to-morrow Morning, if you will repair to this Place, will declare my Marriage, which now for some secret Reasons I am obliged to conceal“ [1]). Wie bei Ros. II, 5 die beiden Bauerndirnen durch den Diener über den Charakter des Verführers aufgeklärt werden und III, 2 dieser seine niedrige

---

[1]) Man vergleiche Ros. II, 4 (== Mol. II, 5):
Don Juan: Je veux épouser celle à qui je l'ay promis.

Handlungsweise eingestehen muss, so wird auch Don John infolge des vorlauten Wesens Jacomos dazu gezwungen. Von allen übrigen Scenen des II. Aktes ist nur noch die 16. aus Ros. (I, 6) entlehnt, wo Jacomo unter allerhand Entschuldigungen sich weigert, mit seinem Herrn zu Schiffe zu fliehen. „O good Sir, think, think a little, the merciless Waves will never consider a Man of Parts: Besides, Sir, I can swim no more than I can fly“ [1]). Die Schiffbruchscene, die bei Sh. den III. Akt einleitet und auch die folgenden Auftritte stehen in keinem Zusammenhange mit Rosimond. Erst III, 12, die Rettung Jacomos durch den Eremiten und seine Witzelei über das Seewasser lehnt sich wieder an Ros. (II, 1) an. Aus Ros. II, 2—4 entlehnte Züge weisen ferner Sh. III, 14 (Unzufriedenheit der Töchter Franciscos darüber, dass sie gegen ihren Willen verheiratet werden sollen und Eingenommenheit für Don John), sowie III, 17 und 18 auf, wo Don John die beiden Mädchen zu verführen sucht, indem er ihnen mit ihrer Schönheit schmeichelt und die Heirat verspricht. Zwei Stellen sind von Shadwell wörtlich ausgeschrieben worden. In III, 17 ermutigt Jacomo, als sich Claras Herz nachgiebig zu zeigen anfängt, seinen Herrn mit den Worten: „Courage, Don! Matters go well!“, genau wie bei Ros. (Carrille II, 3: „Monsieur, cela va bien, courage“). Als der Verführer sein Opfer durch Schwüre bethören will, wirft der Diener ein: „O Sir, Sir have a care of Swearing, for fear you should, once in your Life, be forsworn —“ (Ros. II, 3: Carrille: „Monsieur ne jurez pas de peur d'être parjuré“.)

Shadwell IV, 13—18, der Raub der Schäferinnen, die Gefangennahme Jacomos durch die Schäfer und seine Befreiung durch Don John und seine Freunde, sind, abgesehen von etlichen

---

[1]) Ros. I, 6:

Carrille: Songez un peu, de grace,
Qu'on n'est point asseuré d'une pleine bonnace,
Que tantost aux enfers, et tantost dans les cieux,
On voit de tous costez la mort devant ses yeux,
Qu'on est à la mercy d'un vent impitoyable,
Qu'un vaisseau peut périr sur quelque banc de sable,
Qu'il peut crever encor par un autre danger;
Et quel péril pour moy qui ne sçais point nager!

Zoten und Gemeinheiten, die sich nur im englischen Stücke finden[1]), von Ros. V, 1—3 entlehnt. Überhaupt zeigt die englische Don Juan-Bearbeitung vom Ende des IV. Aktes an engere Anlehnung an Rosimonds „Nouveau Festin de Pierre". Die erste Grabmalscene des Libertine (IV, 19) ist in etwas gekürzter Form Ros. III, 7. Abweichend von der französischen Vorlage, wo Don Juans Freunde nach dem nahen Asyl vorausgegangen sind, werden sie bei Shadwell zu Augenzeugen der Vorgänge, die sich an der Gruft des ermordeten Gouverneurs abspielen, greifen aber so gut wie nicht in die Handlung ein. Die folgende Nebeneinanderstellung zeigt, wie eng sich der englische Bearbeiter an Rosimond anschliesst. Jacomo muss die Statue zum Abendessen einladen, wie lächerlich und widersinnig es ihm auch vorkommen mag.

Jacomo: What, a Statue! invite to Supper! Ha, ha — can Marble eat?	Carrille, riant: Bon, prier une pierre à souper avec soy! Rêvez — vous?
D. John: I say, Rascal, tell him I would have him sup with me.	D. Juan: Non, je veux contenter mon envie. Va donc!
Jac. Ha, ha, ha! Who the Devil put this Whimsy into your Head? Ha, ha, ha invite a Statue to Supper?	Carrille: D'où vous provient ce beau trait de folie? Et mort bleu, cette pierre a-t-elle le ponvoir De parler, ny d' ouyr, d' aller, ny de mouvoir? Où diantre prenez-vous un si plaisant caprice?
D. John: I shall spoil your Mirth, Sirrah; I will have it done!	D. Juan: Mais quand j' ay commandé je veux qu' on m' obéisse, Ou les coups debaston .....
Jac. Why, 'tis impossible; would yon have me such a	Carille: Peste, je vous entens, Mais ma foy vous raillez,

[1]) Cf. Wülkers Urteil a. a. O. p. 362, dass die Unsittlichkeit nicht von den französischen Originalen ausgehe, sondern von den englischen Bearbeitern erst in den Stoff hineingebracht worden sei.

Coxcomb? invite Marble to eat! ha, ha, ha.

[He goes several times to-wards the Statue, and returns laughing]

Good Mr. Statue, if it shall please your Worship, my Master desires you to make Collation with him presently —

[The Statue nods his Head. Jacomo falls down, and roars]

Oh! I am dead! Oh, oh, oh!

D. John: The Statue nods its Head, 'tis odd —

D. Antonio: 'tis wonderful!

ou bien je perds le sens.
Une pierre! songez si la chose est plausible.

D. Juan: Je veux croire avec toy qu'elle n' est pas possible;
Mais va!

Carrile, riant: C'est estre fou!

D. Juan: Quoy donc, tu n' iras pas? Te mocques-tu de moy?

(Il va trois fois à la Statue, et quand il en est près, il revient en riant vers son maistre)

Carrille: Non j'y cours à grands pas.
J'en riray comme il faut.
Madame la statue,
Pour qui je crois icy ma harangue perdue,
Mon Maistre Dom Juan m'oblige à vous parler,
Et d'un souper exquis prétend vous régaler.

— — — — — — — —

(La Statue baisse la teste)
Ah! Monsieur! la statue!
(Tombaut sur les genoux, et montrant avec sa teste comme la figure a fait)
La Statue, monsieur, la statue me tue.

D. Lopez: I am amazed!	
Jacomo: Oh! I cannot stir! Help! help!	
D. John: Well, Governour, come, take part of a Collation with me; 'tis by this time ready, make haste, 'tis I invite you.	D. Juan: Ombre du commandeur, Vient souper avec moy, pour passer mon envie. Je t'attens, entens-tu? C'est moy qui t'en convie.
[Statue nods again].	(La Statue fait signe de la teste).

Die beiden folgenden Scenen des französischen Stückes (IV, 1—2), in denen sich Don Juan mit seinen Freunden über die wunderbare Begebenheit am Grabe des Gouverneurs unterhält, konnte Shadwell unberücksichtigt lassen, da in seinem Stücke Don Antonio und Don Lopez den seltsamen Vorgang selbst mit erlebt hatten. Dagegen hat er die Dinerscene (Ros. IV, 3) wieder in seinem Libertine (IV, 20) verwertet. Auch hier finden sich verschiedene wörtlich entlehnte Stellen, so die Bühnenanweisung: Jacomo eats greedily (Carrille mange goulûment), ferner die Aussprüche Don Johns: This is excellent Meat! (Ah! l'excellent morceau!); How the Rogue eats! You'll choak yourself (Mais voyez comme il mange! Tu t'étrangles.) — Rise, and do your Duty (Coquin, feras-tu to devoir?) und die Entgegnungen des Dieners: I warrant you, look to yourself (Chacun doit faire icy son compte.); I'll lay a good Foundation first (Il faut toujours faire les fondemens) und „Peace, Peace! I have but just begun. (Moy, Monsieur, point du tout, je n'ai pas commencé!). Shadwell IV, 21 schöpft seinen Inhalt aus Ros. IV, 4. Als die Statue erscheint, fordert Don John seine Gefährten unerschrocken auf: „Let's rise and receive him." (Ros. IV, 3 Ende: D. Juan: L'Ombre, allons la recevoir!) Wie in dem französischen Drama nötigt dann Don John den steinernen Gast zu essen und erhält gleicherweise die Antwort:

„I come not here to take Repast with you;
Heaven has permitted me to animate this
Marble Body, and I come to warn you of that
Vengeance is in store for you, if you amend not

your pernicious Lives".[1]) Auch die übrigen Handlungsmomente stimmen bis auf geringe Abweichungen in beiden Scenen überein. Die Lüstlinge verweisen der Statue das Moralpredigen (What, are you come to preach to us? Pox o' this dry Discourse! Keep your Harangues for Fools, that will believe 'em)[2]), sie werden dreimal zur Reue und Umkehr aufgefordert und versichern trotzig, dass sie ihren Prinzipien, die sinnliche Natur rücksichtslos zu befriedigen, treu bleiben würden. Der Anschluss an Ros. ist, besonders was die komische Handlungs- und Redeweise des furchtsamen Dieners anlangt, teilweise recht eng, wie folgende Stelle zeigt:

Jacomo: Oh! I will steal from hence! O the Devil.	Carrille: Trouvez bon que d'icy, moncieur, je me retire.
Don John: Sirrah, stir not! By Heaven I'll use thee worse than Devils can do. Come near, Coward.	D. Juan: Demeure, je le veux, ou les coups de baston....
Jac. Oh! I dare not stir, what will become of me?	Carrille, se retournaut: Je ne bouge.
D. John: Come, Sirrah eat.	Don Juan: Mange!
Jac.: O Sir, my Appetite is satisfied.	Carrille: Je ne sçaurois: j'ai perdu l'appétit.
D. John: Drink, Dog, the Ghost's Health. Rogue, do't, or I'll run my Sword down your Throat.	D. Juan: Bois donc.
Jac.: Oh! Oh! Here, Mr. Statue, your Health.	Carrille: Ah! Mon gosier est trop petit.

[1]) Man vergleiche damit Ros. IV, 4:

L'Ombre: Je ne vieus point icy pour y faire un rapas.

— — — — — — — — — — — — —

Les Dieux, justes censeurs de chaque créature,
M'ont permis d'animer cette roide figure;
Et je viens, par leur ordre, apprendre icy de toy,
Si tu veux persister dans ton manque de foy.

[2]) In Ros. IV, 4:

Tu ne viens donc icy qu'à dessein d'y prescher?
Quoy, rebattre toujours ces discours ennuyeux!
Va, va, nous le croirons si tu nous le fais voir.

D. John: Now, Rascal. Sing to entertain him.	D. Juan: Chante.
Jac.: Sing, quoth he! Oh! I have lost my Voice; I cannot be merry in such Company. Sing —	Carrille: Vous mocquez-vous? hélas! ma chanterelle Est preste à se casser.

Die Scene endet, wie bei Rosimond, mit der Gegeneinladung der Statue. Abweichend von der Vorlage fordert im englischen Stücke Don John seinen Diener nicht zum Lachen und Tanzen auf. Ebenso werden die Freunde Don Johns nicht in der Tafelscene durch die Statue vernichtet, eine Änderung, die sich dadurch nötig machte, dass Shadwell den Nonnenraub (Ros. II, 6—9) erst zu Anfang des V. Aktes bringt.

V, 1—2 des Libertine, wo Jacomo sich für bevorstehende Kämpfe einübt, stammen aus Ros. III, 1. Desgleichen ist der Inhalt von V, 3 von Ros. II, 6 entlehnt, nur mit dem Unterschiede, dass bei Shadwell der Diener Don Johns zugegen ist und sich in das Gespräch einmischt. Don Lopez hat in dem nahen Kloster eine frühere Geliebte entdeckt und bittet seine Freunde, ihm bei der geplanten Entführung behilflich zu sein. Er erklärt das Unternehmen für schwierig; for the Walls are so high, and the Nunnery so strongly fortify'd, 'twill be impossible to do it by Force; we must find some Strategem [1]). Don Johns Rat, das Nonnenkloster in Brand zu stecken und dann unter dem Vorwande der Hilfeleistung den Raub auszuführen, sowie der Hinweis des Dieners (bei Ros.: D. John) auf den Brandstifter am Tempel zu Ephesus, finden sich ebenfalls in Ros. II, 6 vor. Wie in II, 7 der französischen Don Juan-Bearbeitung wird auch bei Sh. V, 5 der Diener als Wache zurückgelassen, als sich die drei Lüstlinge nach dem Kloster begeben. Ros. II, 8, den Nonnenraub, hat Shadwell in V, 7—10 weiter ausgesponnen, und für

[1]) Ros. II, 6:

D. Félix: La chose est difficile.
Je ne sçais quel moyen nous y peut estre utile;
Le temple est bien fermé, les murs sont élevez,
Il n'est ancuns endroits que je n'aye observez.
A moins que s'y glisser par quelque strategème
Ou de forcer ce fort où l'on tient ce que j'aime,
Nous ne pouvons jamais accomplir ce dessein!

V, 11 des Libertine, wo der Kampf Don Johns und seiner Anhänger mit der Polizei dargestellt wird, die auf Veranlassung der beleidigten Schäfer die Verführer verfolgt hat, ist ebenfalls Rosimond (III, 6) Quelle. Wie bei Rosimond (V, 7), so bildet auch bei Shadwell (V, 12) die zweite Grabmalscene den Schluss des Stückes. Beide Scenen stimmen in den Hauptzügen mit einander überein. Im übrigen hat der englische Dichter, wie an späterer Stelle genauer dargelegt werden wird, auch Züge aus anderen Bearbeitungen des Stoffes verwertet. Wörtliche Übereinstimmungen enthält nur die hartnäckige Weigerung Don Johns, sein lasterhaftes Leben zu bereuen und Gott um Gnade anzuzuflehen. Trotzdem er das traurige Ende seiner Freunde mitangesehen hat, erklärt er trotzig: „These Things I see with Wonder but no Fear. Were all the Elements to be confounded, and Seas of Sulphur flaming round about me, and all Mankind roaring within those Fires, I could not fear, nor feel the least Remorse; to the last Instant I would dare thy Power. Here I stand firm, and all thy Threats contemn; thy Murderer stands here, now do thy worst!“ [1])

Soviel hat Thomas Shadwell für die Handlung seines „Libertine“ aus Rosimonds „Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée fondroyé“ entlehnt. Die angeführten Stellen beweisen zur Genüge, dass der Engländer das französische Stück nicht nur aus Berichten oder vom Hörensagen kannte, sondern dass er es in Druck vor sich gehabt hat.

In welchem Verhältnis steht nun die Shadwellsche Don Juan-Bearbeitung zu Molières „Don Juan ou le Festin de Pierre?“

---

[1]) Vgl. dazu die letzten Worte des Rosimondschen Don Juan (V, 7):

Qui, moy, me repentir!
Quand la terre sous moy fondroit pour m'engloutir,
Que chaque pas seroit un précipice, un gouffre,
Qu'il pleuveroit sur moy de la flamme et du soulfre,
Mon coeur ferme et constant ne pourroit s'ébranler,
Et je sçaurois mourir plustost que d'en parler;
Et pour te faire voir qu'on ne peut m'y résoudre,
Tonne quand il voudra, j'attends le coup de foudre!

Die Annahme Langbaines [1]), Shadwell habe Molières Stück durch Lektüre gekannt, als er seinen „Libertine" schrieb (1676), ist schon aus äusseren Gründen unhaltbar, da bekanntlich Molières „Don Juan" erst 1682 von La Grange und Vinot gedruckt wurde. Zudem ist es merkwürdig, dass die wörtlich an Molière anklingenden Stellen sich durchweg bei Rosimond finden, der erwiesenermassen seinen Stoff aus Molière und de Villiers schöpft [2]). Shadwell dürfte deshalb wohl mit mehr Wahrscheinlichkeit diese Stellen aus Rosimond entlehnt haben. Den Gang der Handlung des Molièreschen „Don Juan" scheint Shadwell allerdings durch mündliche oder schriftliche Überlieferung gekannt zu haben, worauf zwei Stellen in der Handlung des „Libertine" schliessen lassen. So folgt Leonora (Elvire) Don John, nachdem er ihr erklärt hat, er könne sie nicht mehr lieben, sie habe keinen Reiz mehr für ihn, um ihn von seinem lasterhaften Lebenswandel abzubringen und vor Marias Rache zu warnen. Desgleichen haben Sh. III, 19—21, wo die Verfolgerinnen Don Johns, Maria und Leonora überfallen werden, Ähnlichkeit mit Molière III, 2 (Überfall gegen Don Carlos). Diese beiden Stellen sind jedoch die einzigen, die auf eine direkte Beeinflussung Shadwells durch Molière zurückgehen könnten. Der indirekte Einfluss durch Ermittelung Rosimonds ist weit stärker und zeigt sich im Libertine in folgenden Scenen: Sh. I, 1 = Ros. I, 2 = Mol. I, 2; Sh. I, 3 = Ros. I, 1 = Mol. I, 1; Sh. II, 1—3 = Wiederholung von den vorgenannten Scenen; Sh. II, 4 = Ros. I, 3 = Mol. I, 3; Sh. II, 6 = Ros. II, 4 + 5 = Mol. II, 5 + 6; Sh. III, 17 + 18 = Ros. II, 3 + 4 = Mol. II, 2 + 5.

Auch Giliberto-de Villiers' „Don Juan-Bearbeitung hat nicht in so starkem Masse auf Shadwell eingewirkt, wie

[1]) Gerard Langbaine: Account on the Engl. Dram. Poets, p. 448: „I have never seen but one (D. Juan-Bearbeitung) viz. Molières „L'Athée foudroyé" which it appears our Author has read".

[2]) Victor Fournel: a. a. O. III, p. 319/20 und die Anmerkungen zum Texte.

Eine Beeinflussung bez. Entlehnung aus Molières „Don Juan" zeigen bei Rosimond folgende Scenen:

I, 1 = Mol. I, 1; I, 2 = Mol. I, 2; I, 3 = Mol. I, 3; II, 3 = Mol. II, 2; II, 4 = Mol. II, 5; II, 5 = Mol. II, 6; III, 7 = Mol. III, 6; IV, 1 = Mol. IV, 1; IV, 3 = Mol. IV, 11.

Rosimonds Tragikomödie, aber es lässt sich mit Bestimmtheit feststellen, dass der englische Dramatiker einzelne Momente aus de Villiers entlehnt hat.

Wie bei de Villiers (II, 6) Amarille, die Tochter des von Don Juan ermordeten Gouverneurs, die Häscher und ihren Anführer eindringlich ermahnt, den Mörder ja nicht aus der Stadt entkommen zu lassen, und durch die Prahlreden des „Prévost" beruhigt wird, so erscheint auch bei Shadwell (II, 14) Maria, um die „Bravos," die das Haus des Mörders umstellt haben, durch Geld zu ermutigen, und bekommt gleicherweise Prahlereien zu hören (1. Bravo: We are so practised in the Trade of Death, we need no teaching. 2. Bravo: For half the Sum, I'd kill a Bishop at the Altar). Angeregt durch de Villiers III, 4 + 5 (Don Philippe ist Don Juan gefolgt, um den Tod des Gouverneurs zu rächen und wird hinterlistig erstochen) wurden Shadwell III, 11 und IV, 7—10, wo Maria in Männerkleidung die Verfolgung Don Johns aufnimmt und getötet wird. De Villierschen Einfluss beweist ferner das Auftreten des Einsiedlers in dem englischen Stück (III, 6—9; III, 11). In der 6. Scene des III. Aktes hält dieser Eremit, ähnlich wie in de Villiers III, 1, einen Monolog über sein bisheriges, 40 Jahre in der Zurückgezogenheit verbrachtes Leben [1]), während welcher Zeit er noch nie einen so schrecklich wütenden Sturm erlebt habe. Sh. III, 7 ist ein Mischprodukt aus de Villiers III, 1 und IV, 1, insofern sich Don Francisco (de V.: Philémon) nicht mit seiner Frau (de V.: Macette), sondern mit dem Einsiedler über den Sturm und die davon Betroffenen unterhält. Der Dialog zwischen Don John, Don Lopez, Don Antonio und dem Einsiedler (III, 8 und 9) hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit de Villiers III, 3. Dagegen ist Sh. III, 11 von de Villiers beeinflusst. In dem französischen Stücke (III, 5) trifft Don Philippe den als Pilger verkleideten Don Juan und teilt ihm seinen Racheplan mit. Der Frömmigkeit heuchelnde Don Juan sucht ihn von den Rachegedanken abzubringen mit der Begründung: „Vous sçavez que les Dieux défendent la vengeauce". Dasselbe Moment findet sich

[1]) Der Einsiedler de Villiers' wohnt erst seit kurzer Zeit in der einsamen Gegend. Vorher hat er die verschiedensten Länder und Erdteile durchwandert.

in der englischen Bearbeitung (III, 11), wo der Einsiedler, der hier allerdings nicht Don John selbst ist, Maria von der Rache abmahnt: „Have a care; Revenge is Heavens and must not be usurped by Mortals". Shadwell III, 14, die Klage Claras und Flavias, zeigt ausser dem Einfluss von Ros. II, 2 auch Ähnlichkeit mit de Villiers IV, 4. Der letztere lässt in der angegebenen Scene ebenfalls zwei junge Mädchen, Bélinde und Oriane, einander ihre unglückliche Liebe klagen, während in den übrigen vor 1676 entstandenen Don Juan-Bearbeitungen — mit Ausnahme von Dorimond, wo in etwas veränderter Weise in IV, 1 Amarante in einem Monologe ihr hartes Schicksal beklagt — diese Scene fehlt. Endlich weist die Schlussscene (V, 12) von Shadwells Tragödie noch einige aus de Villiers (V, 7) stammende Züge auf. So erklärt Don John bei dem Gegenbesuche im Grabgewölbe: „Well, Governor, you see we are as good as our Words (De Villiers: Tu vois que je me suis rendu à l'assignation, et tenu ma parole). Ähnlich wie sich Don Juan im französischen Stücke über die Behandlung von seiten der Statue beschwert:

„Est-ce là le festin que tu me voulois faire?
Est-ce de la façon que tu me voulois plaire?"

so verlangen auch bei Shadwell Don John und seine Freunde statt der Moralpredigt von der Statue Bewirtung (Antonio: Where ist your Collation? D. John: What, do you think to treat us thus?)

Für eine Benutzung des Dorimondschen „Festin de Pierre" lassen sich keine Anhaltspunkte finden. Die wenigen Züge, welche „The Libertine" mit demselben gemein hat, finden sich auch bei de Villiers.

Desgleichen ist kaum anzunehmen, dass Shadwell jene commedia dell'arte, welche seit 1657 in Paris aufgeführt wurde, näher als vom Hörensagen gekannt habe. Eine Vergleichung des „Libertine" mit der von Moland[1]) nach der Inhaltsangabe der „Frères Parfaict" rekonstruierten Harlekinade lässt keinerlei Entlehnungen erkennen.

Einen Druck des Cicogninischen „Convitato di pietra" konnte ich leider nicht einsehen, da keine der grösseren deutschen Bibliotheken einen solchen besitzt. Nach der ausführ-

---

[1]) Moland: a. a. O. III, p. 344 ff.

lichen Inhaltsangabe, die Draeger [1]) unter teilweiser Citation von Stellen aus Cicognini von diesem Drama gibt, schliesst es sich in bezug auf die Handlung eng an den „Burlador“ Tirso de Molinas an. Das religiöse Element des spanischen Stückes ist durch die Spässe und Possen des Dieners (Passarino) ganz in den Hintergrund gedrängt worden. So weit sich nach der vorgenannten Inhaltsangabe beurteilen lässt, hat Shadwell Cicogninis Stück nicht benutzt.

Wir haben noch zu untersuchen, ob und inwieweit der Tirso de Molina zugeschriebene „Burlador de Sevilla“ auf Shadwells Don Juan-Bearbeitung eingewirkt hat.

Den Burlador hat Shadwell in I, 6—15 seines „Libertine“ benutzt, wo sich Don John an Stelle Oktavios in Mariens Zimmer einschleicht und nach Entdeckung des Betruges den zu Hilfe eilenden Bruder dieses Mädchens ersticht. Doch kann man dem Dichter nicht den Vorwurf machen, er habe sich sklavisch an seine Quelle gehalten; denn im einzelnen weichen die beiden Stücke trotz des gemeinsamen Grundzuges doch mannigfach von einander ab. Im Burlador ist der Betrogene (Marques de la Mota) Don Juans intimer Freund und vertraut diesem selbst seine Liebe zu Donna Anna an (II, 5). Als Freund des Liebhabers ihrer Herrin kennt auch die Zofe der Donna Anna Don Juan und wirft ihm im Vertrauen auf diese Freundschaft ein Briefchen für den „marques“ zu, das Don Juan erbricht (II, 5 Ende). Der letztere, welcher so das Erkennungszeichen (roter Mantel) für die Dienerin kennt, überrascht de la Mota, als er Donna Anna eine Serenade bringt (II, 9) und erhält von ihm unter dem Vorwande, in der Kleidung seines Freundes ein diesem bekanntes Mädchen foppen zu wollen, den Mantel, der ihn unbehelligt in Donna Annas Zimmer gelangen lässt.

Anders verläuft die Handlung bei Shadwell. Hier hat Don John einen Bekannten, Don Octavio, um das Haus der Maria schleichen sehen. Er beschliesst, ihm zuvorzukommen (I, 4 + 5) und bringt Maria eine Serenade. Das Mädchen hält ihn für Octavio und wirft ihm einen Zettel zu, des Inhalts, er solle innerhalb acht Minuten auf das vereinbarte Zeichen eingelassen werden (I, 6). Dieses Zeichen erfährt Don John, als bald da-

[1]) Draeger: a. a. O. p. 13 ff.

rauf Don Octavio seiner Geliebten ein Ständchen bringt und sich durch einen Pfiff zu erkennen gibt (I, 7). Don John eignet sich sowohl die Pfeife, wie auch die Kleidung und Kopfbedeckung Don Octavios mit Gewalt an, im Gegensatz zum Burlador, wo sie Don Juan mit List gewinnt. Der Erfolg der Verkleidung ist in beiden Stücken der gleiche. Unerkannt gelangt auch Don John in Mariens Zimmer (I, 8 u. 9).

Shadwell I, 10 u. 11, wo die Freunde und der Diener Don Johns die Leiche des ermordeten Octavio finden und von der dazukommenden Wache verhaftet werden sollen, dürfte sein Vorbild in der Verhaftung de la Motas (Burlador II, 14) haben, doch hat Shadwell, um dem Zeitgeschmacke zu entsprechen, eine Schlägerei mit der Wache [1]) daraus gemacht.

I, 12–15 des Libertine zeigen eine Verschmelzung von Momenten aus II, 9—11 und I, 1 des Burlador. An I, 1 erinnert die Entdeckung des Betruges durch Anbrennen eines Lichtes und das Zuhilfekommen von sechs Dienern (Burlador: die Leibwache des Königs von Neapel), an II, 9—11 der Zweikampf Don Johns mit dem Bruder (Burlador: Vater) der Verführten.

Dass Don John und seine Begleiter nach dem Verbrechen im Hause Don Franciscos auf den Pferden des Ermordeten die Flucht ergreifen (IV, 11) geht ebenfalls auf den Burlador (I, 12 u. I, 15) zurück, wo Don Juan und Catalinon sich auf den Stuten der Tisbea aus dem Staube machen.

Aus Tirso de Molina stammt jedenfalls auch eine Stelle in der Tafelscene (IV, 20) des Libertine. Jacomo warnt Don John: „Good Sir, do not provoke the Ghost; his Marble Fist may fly about your Ears and knock your Brains out!“ Derselbe Gedanke findet sich in III, 11 des Burlador, wo Catalinon auf die Worte Don Juans: „Necio temor! Si es piedra, qué te ha de hacer?“ antwortet: „Dejarme descalabrado“.

In Übereinstimmung mit dem spanischen Stücke befindet sich in der Don Juan-Bearbeitung die Gruft des Gouverneurs in einer Kirche [2]), während sie in den französischen Bearbeitungen

[1]) cf. Beljame: a. a. O. p. 4.

[2]) Burlador III, 15: (Entran por une puerta, y salen por otra)
Catalinon: Qué oscura que està la iglesia,
Senor, para ser tan grande!
Libertine IV, 19: The Scene changes to a Church with the Statue of Don Pedro on Horseback in it.

ausserhalb der Kirche oder in einem Gehölze gelegen ist.

Dem Burlador entlehnt sind ferner der Gesang der Teufel hinter der Scene (Shadw. V, 12) und die beiden dienstbaren Geister, die den Lüstlingen in der zweiten Grabmalscene aufwarten.

Ähnlich wie bei Tirso de Molina (III, 16: D. Juan: Con la daga he de matarte!) erwidert Don John auf die Drohungen der Statue: „I'll break your Marble Body in Pieces" (V, 12) und schliesslich klingt der moralische Schluss, die Warnung der Statue:

„Thus perish all those Men, who by their Words and Actions dare
Against the Will and Pow'r of Heaven declare!"

den Worten Don Gonzalos: „Esta es justicia de Dios
Quien tal hace, que tal pague."

sehr ähnlich.

Das wäre alles, was Shadwell an Handlungsmomenten aus den vorhergehenden dramatischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage geschöpft hat. Es drängt sich uns nun die Frage auf, wie gross gegenüber diesen Entlehnungen die Originalität des englischen Dichters ist.

Es wurde schon erwähnt, dass der Don Juan-Stoff in den verschiedenen Literaturen nach den Nationaleigentümlichkeiten und dem Zeitgeschmacke ein verschiedenes Gepräge erhalten hat. Dies beweist ganz besonders Shadwells „The Libertine". In den Abweichungen von den vorausgehenden Don Juan-Dramen und den selbständigen Erfindungen Shadwells spiegeln sich deutlich der Geschmack, die Anschauungen und die sozialen Verhältnisse der englischen Restorationsperiode wieder. Wenn z. B. Shadwell in I, 2 Jacomo der verlassenen Geliebten seines Herrn eine Liebeserklärung machen lässt, um sie über den Verlust hinwegzutrösten, so brachte er damit nur das auf die Bühne, was sich im gesellschaftlichen Leben jener Zeit des öfteren ereignet haben mag. Ebenso steht es mit I, 11, wo eine Schlägerei mit der Wache vorgeführt wird, die zu den Belustigungen der jungen Leute von damals gehörte [1]). Ein recht wenig ansprechendes und obscönes, aber gerade darum dem Publikum der Restorationszeit gefallendes Machwerk Shadwells sind II, 7—12, die Vergewaltigung der sechs Mädchen, die in Don Johns Wohnung er-

[1]) Beljome: a. a. O. p. 4.

scheinen, um ihn an sein gegebenes Heiratsversprechen zu erinnern. Zu verwerfen ist es auch, dass der englische Dichter die Geistererscheinungen noch vermehrt, wo doch schon das Nicken, Gehen und Sprechen einer Steinstatue dem gesunden Menschenverstande genugsam widersprach. Shadwell lässt Teufel und die Geister der von Don John Ermordeten in die Handlung (II, 17; IV, 19; IV, 21; V, 12) eingreifen. In den Scenen 1—5 des III. Aktes führt Shadwell den Seesturm und den Schiffbruch der Flüchtlinge in seinem ganzen Verlaufe vor, während in allen früheren Bearbeitungen entweder nur die Rettung der Schiffbrüchigen (Tirso de Molina I, 9; Cicognini I, 13; Dorimond IV, 2; Rosimond II, 1) auf der Bühne dargestellt oder von dem Schiffbruche nur berichtet wird (de Villiers IV, 1; Mol. II, 1). Die Anregung zu diesen Scenen erhielt Shadwell meines Erachtens durch die erste Scene von Shakespeares „The Tempest“. Betreffs der Ausgestaltung kann ihm die Originalität jedoch nicht abgesprochen werden. Als ein glücklicher Gedanke des englischen Dramatikers ist es zu bezeichnen, dass abweichend von de Villiers, wo der Einsiedler in einem Walde lebt, sein Einsiedler eine Höhle in der Nähe des Meeres bewohnt, damit er Schiffbrüchigen seine Hilfe und Unterstützung angedeihen lassen kann (III, 6—12). Um so greller tritt infolge der aufopfernden Liebestätigkeit dieses Eremiten die Gemeinheit und Niedrigkeit Don Johns und seiner Gefährten (III, 9) zutage. Dann hat Shadwell in geschickter Weise in III, 11 die Spannung zu erhöhen gewusst, indem er Maria und Leonora, die rachesuchende und die liebende Verfolgerin des Lüstlings, zusammentreffen und, nachdem sie im Gespräche mit dem Einsiedler ihre beiderseitigen Absichten und den Aufenthalt des Gesuchten erfahren haben, sich gemeinsam dahin aufmachen lässt. Die 14. Scene des III. Aktes, die ihren Grundgedanken aus Rosimond II, 2 und de Villiers IV, 4 entnommen hat, ist in einzelnen Zügen Erfindung des englischen Dichters. Indem Clara und Flavia über die Hartherzigkeit ihres Vaters klagen, der sie gegen ihre Neigung verheiraten will, preisen sie England als das Land ihres Ideals, das Land der Freiheit, wo jedes Weib sich den zum Gatten nehmen dürfe, den es liebe. In dieser Scene lässt es der Dichter nicht an wuchtigen Seitenhieben auf die zerrütteten Sitten- und Zeitverhältnisse der

Restorationszeit fehlen. Zum Beweise citiere ich einen Teil dieses Dialoges:

Clara: O that we were in England! there, they say, a Lady may chuse a Footman, and run away with him, if she like him, and no Dishonour to the Family.

Flavia: That's because the Families are so very honourable, that nothing can touch them: Their Wives run and ramble wither, and with whom they please, and defie all Censure.

Clara: Ay, and a jealous Husband is a more monstrous Creature there than a Wittal here, and would be more pointed at: They say, if a Man be jealous there, the Women will all join and pull him to Pieces.

Flavia: Oh happy Country! We never touch Money; there the Wives can spend their Husbands' Estate for 'em. Oh blessed Country!

Clara: Ay, there, they say, the Husbands are the prettiest, civil, easie, good-natur'd, indifferent Persons in the whole World; they never mind what their Wives do, not they.

Flavia: Nay, they say, they love those Men best that are kindest to their Wives. Good Men! Poor Hearts! And here, if an honest Gentleman offers a Wife a Civility by the by, our bloody Butcherly Husbands are cutting of Throats presently.

Clara: Oh that we had these frank civil Englishmen, instead of our grave, dull, surly Spanish Blockheads, whose greatest Honour lies in preserving their Beards and Foreheads inviolable.

Flavia: In England, if a Husband and a Wife like not another, they draw two several Ways, and make no Bones on't; while the Husband treats his Mistress openly in his Glass Coach, the Wife, for Decency's sake, puts on her Vizar, and whips away in a Hackney with a Gallant, and no Harm done.

Clara: Though of late 'tis as fashionable for a Husband to love his Wife there, as 'tis here, yet 'tis fashionable for her to love some body else; and that's something.

Flavia: Nay, they say, Gentlemen will keep Company with a Cuckold there, as soon as another Man, and ne'er wonder *at him.*

Clara: Oh happy Country! There a Woman may chuse for her self; and none will into the Trap of Matrimony, unless she likes the Bait; but here we are tumbled headlong and blindfold into it.

Im Anschluss an diesen Dialog lässt Shadwell die beiden Mädchen ihren Kummer durch ein die Freiheit der Liebe feierndes Lied verscheuchen, in das ihre Mägde (ebenfalls eine Neuerung) mit einstimmen. Der Phantasie des englischen Dichters entsprangen ferner III, 23 (die Vergiftung Leonorens durch Don John), wie auch IV, 1—12 (die Entlarvung der Bösewichter durch Maria, ihr Kampf und ihre Flucht aus Don Franciscos Hause) und zwei recht reizende Scenen von Schäferpoesie (IV, 13 u. 14: der Gesang und das Ballet der Schäfer und Nymphen). Die selbständigen Züge Shadwells in den folgenden beiden Scenen gereichen infolge ihrer Hässlichkeit dem Stücke durchaus nicht zum Vorteil. In IV, 15 wird nämlich Jacomo bei Todesstrafe gezwungen, an der Vergewaltigung der Schäferinnen teilzunehmen und in IV, 16 soll der gefangene Diener nicht ins Gefängnis transportiert werden, wie bei Rosimond, sondern trotz seiner Unschuldbeteuerungen von den Schäfern kastriert werden.

Die letzten Scenen des IV. Aktes (von der ersten Grabmalscene an) und der V. Akt sind, wie schon erwähnt, abgesehen von einzelnen Zügen aus Tirso und Giliberto de Villiers von Rosimond entlehnt. Shadwells Originalität beschränkt sich darauf, dass er den Nonnenraub (Ros. II, 6—8) und die Brautentführung (Ros. V, 1—4) in seinem Libertine mit einander vertauscht hat und an Stelle von Bauern als mehr dem Geschmacke seiner Zeit entsprechend Schäfer, Schäferinnen und Nymphen ein Fest feiern lässt (IV, 13 ff). Zu erwähnen ist schliesslich noch, dass abweichend von Rosimond bei Shadwell die Freunde Don Johns nicht in der Tafelscene, sondern erst in der zweiten Grabmalscene von der Erde verschlungen werden, und dass Don John unter Blitz und Donner von den Teufeln in die Hölle gezogen wird. Vielleicht ist dieses letzte Moment doch aus Cokains „Tragedy of Ovid" (V, 3) entlehnt, obgleich Genest [1]) der Meinung ist, Shadwell habe dieses Stück nicht gekannt.

---

[1]) a. a. O. I, p. 187.

Bis auf die wenigen Ausnahmen, die schon besonders hervorgehoben wurden, entsprechen alle diese Erfindungen und Selbständigkeiten Shadwells nicht unserem aesthetischen und moralischen Empfinden. Das Publikum der Restorationszeit dagegen fand Gefallen daran, weil sie seinem lasciven Geschmacke in hohem Masse Rechnung trugen.

Wie die Handlung, so passte Shadwell auch die Charktere dem Geschmacke der Zeit an.

Der Hauptcharakter des Stückes, Don John, der Typus des rücksichtslosen Lebensgenusses, welcher ausschliesslich in Sinnenlust und Ausschweifungen seine Befriedigung findet, war eine dem Geschmacke der Restorationszeit entsprechende Gestalt, und Shadwell hat es verstanden, die Laster seiner Zeit in diesem Charakter zu verkörpern. Wie Tirso de Molinas und Molières Don Juan die getreuen Abbilder des castilischen beziehentlich französischen Adels ihrer Zeit sind [1]), so repräsentiert Shadwell's Don John den moralisch verkommenen Edelmann der Regierung Karls II. Von der Sündhaftigkeit und Raffiniertheit, die damals in der englischen Hofgesellschaft herrschte [2]), ist ihm das Äusserste eigen. Er ist ein unersättlicher Wollüstling, Atheist, Verächter aller Staats- und Sittengesetze, Spötter, kurz die Personifikation der Ehrlosigkeit und des Lasters. Zu allen seinen verworfenen Handlungen ist die Sinnenlust die Triebfeder. Diese Leidenschaft ist bei ihm herrschend, sie ist die Ursache aller Verwickelungen und Gefahren, in die er gerät, sie ist es auch, die sein Herz verhärtet und für Nächstenliebe und Mitgefühl unzugänglich macht.

Mit Genugtuung und Stolz blickt Don John auf sein in Lastern und Ausschweifungen verbrachtes Leben zurück. But Fools for Shadows lose substantial Pleasures, for idle Tales abandon true Delight. Ihn haben weder die Staats- und Sittengesetze, noch die Kirchenlehre von seinem Lebenswandel abbringen können. Das Gewissen ist ihm nur ein Phantasiegebilde,

[1]) Mahrenholtz: Molière-Museum, Heft II, p. 25.

[2]) Über die Verrohung jener Zeit vgl.
Beljame: a. a. O. Kap. I.

wodurch Feiglinge geschreckt werden. Betreffs seines Lebenszweckes erklärt er seinen Freunden: „My Business is Pleasure; and that End I will always compass, without scrupling the Means!“ Wenn er seine sinnliche Natur befriedigen will, schreckt er vor keinem Hindernis, vor keiner Gefahr zurück, im Gegenteil

"Mongst all the Joys, which in the World are sought,
None are so great as those by Dangers bought“.

Bei einem solchen Lebensprinzip ist es erklärlich, dass Don John unzählige Verführungen, Räubereien und eine ganze Anzahl Mordtaten verübt hat. So hat er, als ihm Geld zu seinem liederlichen Lebenswandel fehlte, seinen alten Vater durch gedungene Mörder aus dem Wege räumen lassen, um sein Erbteil zu erlangen; Don Pedro, den Gouverneur von Sevilla, dessen Schwester er in ihrem Zimmer überfallen hat, hat er im Zweikampfe getötet und andere Morde mehr begangen.

Und welch schändliches System verfolgt er bei seinen Verführungen! Hat der Anblick eines Weibes oder Mädchens das Begehren in ihm wachgerufen, so setzt er alle Hebel in Bewegung, seinen Zweck zu erreichen. Durch Schmeichelei, Liebesschwüre, Tränen, Heiratsverspechen, ja sogar Selbstmorddrohung sucht er sein Opfer zu bethören, und bleibt dies alles erfolglos, so wendet er Gewalt an. Doch Treue und Beständigkeit in der Liebe kennt er nicht Kaum hat er sein Ziel erreicht, so bleibt nichts mehr zu wünschen übrig, und er verlässt die, welche ihm ihr Selbst und ihre Ehre geopfert hat, um einer andern zu folgen. Welch gemeine und niedrige Gesinnung offenbart sich in dieser Handlungsweise, wie auch in den Worten Don Johns: „What an excellent Thing is a Woman before Enjoyment, and how insipid after it! Ah! there's nothing so sweet to frail human Flesh as Variety!“ Die Verführte mag mit noch so grosser Glut und Anhänglichkeit ihm zugetan sein, sie ist ihm ein Ekel, „a certain Animal call'd Wife.“ Dieses Schicksal teilt mit vielen andern Leonora. Sie hat den Schwüren Don Johns vertraut und seinem ungestümen Drängen nachgegeben. Sein langes Fernbleiben verursacht ihr Unruhe, sie sucht Don John in seiner Wohnung auf. Dieser hat Leonora längst vergessen und neue Liebesabenteuer haben ihn beschäftigt. Mit

triumphierendem Lächeln erzählt er seinem Diener von der Verführung Mariens und der Ermordung ihres Liebhabers und ihres Bruders. Leonora stürmt herein, wirft sich ihm zu Füssen und beschwört ihn, an seine Eide zu denken und sie nicht unglücklich zu machen. Doch umsonst fleht sie. Sie erntet nur Spott und Hohn für ihre Leichtgläubigkeit und ihr Vertrauen. Meineidig zu werden ist für Don John nichts Furchtbares und gleichgültig erklärt er: „Oaths are Snares to catch conceited Women with, and you should not take our Words of course in earnest." Noch glaubt Leonora nicht an Don Johns Treubruch und hält alles für Verstellung, bis sie das Eindringen von 6 Frauenspersonen, die alle die Einlösung des Heiratsversprechens von Don John verlangen, von der Falschheit des von ihr geliebten Mannes überzeugt. Gebrochenen Herzens verlässt sie den Undankbaren, der nicht das geringste Mitleid fühlt. Ohne ausser Fassung zu kommen, sucht er zuerst jedes der 6 Mädchen insgeheim durch neue Versprechungen zu vertrösten, und als ihm die Unklugheit seines Dieners diesen Plan durchkreuzt, wird er unverschämt und giebt seine Vielweiberei offen zu. Nichts kann seine Leidenschaft zähmen, sie ist unersättlich. Da er sich infolge seiner Schandtaten in Spanien nicht mehr sicher fühlt, will Don John mit seinen Freunden überseeische Länder aufsuchen, um ungestört seinen Lüsten fröhnen zu können. Das Unternehmen geht fehl, er erleidet Schiffbruch und entgeht mit knapper Not dem Tode. Doch anstatt dem Himmel zu danken, denkt er sofort an neue Abenteuer, sobald er sich ausser Gefahr sieht. Kaum hat der stärkende Trank des Einsiedlers seinen erstarrten Körper einigermassen erwärmt und belebt, so fordert er von dem „good civil old Hypocrite" eine Weibsperson, und als ihm Francisco seine Gastfreundschaft und Unterstützung anbietet, ist sein erster Gedanke „if he has but a handsome Wife, or Daughters, we are happy". Sein Anschlag auf die Ehre der Töchter Don Franciscos missglückt, er muss fliehen. Noch fühlt er sich nicht vor Verfolgern sicher, da überfällt er schon wieder mit seinen Begleitern Schäferinnen, die sich in friedlicher Weise mit Gesang und Tanz die Zeit vertreiben. Weder die Verfolgung durch die Polizei noch die Warnungen der Statue können seiner Wollust Einhalt gebieten, und bevor er dem steinernen Gaste den versprochenen

Gegenbesuch abstattet, setzt er noch ein Nonnenkloster in Brand und sucht unter dem Deckmantel der Hilfeleistung Nonnen zu entführen. Rücksichtslos räumt er alle seine Pläne hindernden Personen aus dem Wege, sieht er doch in seinen Mitmenschen, besonders in den Leuten niederen Standes, nur „dull drudging Animals". Nicht viel besser ergeht es seinem Diener, Jacomo, der wie der niedrigste Sklave behandelt wird und immer in Gefahr schwebt, von seinem launischen, tyrannischen und selbstsüchtigen Herrn ins Jenseits befördert zu werden. Vergebens sucht er von seinem Gebieter loszukommen. Dieser sieht in ihm ein brauchbares Werkzeug für seine Ränke und zwingt ihn durch Drohungen, zu bleiben. Selbst wenn Jacomo die grösste Angst und Seelenqual aussteht, hat Don John kein Erbarmen. Er beharrt auf seinem Willen, und der Diener muss, um dem Tode zu entgehen, seinen Befehlen nachkommen. Und wie lohnt ihm Don John seine Dienste? Mit Beschimpfung, Schlägen und schnödem Undank. Als das Schiff, auf dem die Lüstlinge fliehen, durch einen Blitz in Brand gesetzt worden ist, setzen Don John und seine Freunde, während die Schiffsmannschaft eifrig mit Löschen beschäftigt ist, das Rettungsboot aus. Vergebens fleht Jacomo um einen Platz in demselben, sein hartherziger Herr entgegnet ihm: „No, you have been often leaving me: Now shall be the time we'll part. Farewell!" Und trotz dieser gemeinen Handlungsweise Don Johns muss Jacomo, nachdem er glücklich ans Land gelangt und seinem tyrannischen Gebieter wieder in die Arme gelaufen ist, weiter dienen und alle Schmähungen und Gewalttätigkeiten geduldig ertragen. Bei aller seiner Lasterhaftigkeit macht Don John Anspruch auf den Namen eines Ehrenmannes. Er erklärt Don Francisco (IV, 3), als Maria die Verführer zu entlarven sucht: „Will you believe this one false Villain against three, who are Gentlemen, and Men of Honour?" und ist stets daranf bedacht, dem männlichen Geschlechte gegenüber sein „Ehrenwort" zu halten (II, 11; V, 11). Wie er vor keinem Furcht empfindet, so fürchtet er auch keine höhere Macht. Ein Gott und eine Vergeltung im Jenseits existieren für ihn nicht, und wenn er davon spricht, geschieht es unter Spott und Hohn. Die Religion gründet sich nach seiner Überzeugung auf „idle Tales, found out by Priests, to keep the Rapple in awe,"

und alles, was damit zusammenhängt, „rais'd from the Fumes of a distemper'd Spleen, and serves for nothing but to make Men Cowards". Für ihn giebt es keine Gottesfurcht. Kirchen besucht er nur, um wegen einer Freveltat Schutz in ihnen zu suchen oder um in Geldverlegenheit das Silbergeschirr zu entwenden. Seine Gottlosigkeit und seinen verworfenen Sinn zeigt Don John besonders seinem Vater gegenüber. Nicht genug, dass er diesen umbringen lässt und die Hinterlassenschaft in liederlicher Gesellschaft vergeudet, nein, er spottet auch über seines Vaters Glauben (I caus'd him to be sent I know not whither, but he believed he was to go to Heaven) und besitzt sogar die Pietätlosigkeit, sein Grabmal der Wertsachen zu berauben. Nicht mit Unrecht sagt Jacomo von einem solchen Unholde: „He's certainly the First that ever set up a Religion to the Devil". Don John ist sich seiner verbrecherischen Handlungsweise auch bewusst — er erklärt zum Beispiel II, 15, nachdem er Maria entwaffnet hat: „Thou may'st live to be as wicked as my self —, aber die nie zu befriedigende Sinnenlust reisst ihn zu immer neuen Freveln fort. Weit davon entfernt, Gottergebenheit zu heucheln oder gar ein wohlberechnetes System daraus zu machen, wie Molières Don Juan, bekennt er offen seinen Atheismus. Wie er für die Ermahnungen seines Dieners unzugänglich ist, so verschliesst er sein verstocktes Herz auch den Warnungen des Himmels. Alle übernatürlichen und wunderbaren Ereignisse sieht er „with Wonder, but no Fear" und wenn sie vorüber sind, kommt er zu dem Schlusse:

„There's nothing happens but by natural Causes,
Which in unusual things Fools cannot find,
And then they Style 'em Miracles."

Und allen diesen abscheulichen Charakterzügen gegenüber finden wir bei Don John keine edlen Herzensregungen, die den Ekel und Widerwillen, den sein Charakter in uns hervorruft, mildern könnten.

So unmöglich uns heutzutage ein Charakter von Shadwells Don John auch erscheinen mag, die Restorationsperiode wies derartig verrohte Elemente genugsam auf, konnten doch damals die grössten Verbrecher ungestraft in London ihr Unwesen treiben, da es einen durch Privilegien gesicherten Distrikt (White

Friars) gab, wo selbst der gemeinste Schurke nicht angetastet werden durfte [1]).

Wie stellt sich nun Shadwells Don John zu dem beziehentlich den Helden der vorausgehenden Bearbeitungen.

Er besitzt weder den Kirchenglauben des Tirsoschen, noch die feine Art und Ritterlichkeit des Molièreschen Don Juan, er zeigt auch nicht die Widersprüche im Charakter, wie der Held im Dorimondschen oder Giliberto de Villiersschen Bearbeitung, wo er bald als „niedriger Heuchler, bald als kühner Verbrecher, einmal als frivoler Atheist, dann als zerknirschter Sünder, als tapferer Cavalier und wieder als verächtlicher Renommist“ [2]) erscheint, sondern bleibt durch das ganze Stück seinen Principien treu und handelt nach ihnen. Am meisten ähnelt er, wenn wir von der typisch englischen Färbung seines Charakters absehen, in seiner Denk- und Handlungsweise Rosimonds Don Juan. Das Raisonnement Don Johns über seinen Atheismus und sein Lasterleben (I, 1; II, 18), die Gleichgültigkeit, mit der er auf alle Warnungen antwortet (I, 1; I, 4), der vor nichts zurückschreckende Mut, den er im Kampfe (I, 7; I, 14; II, 15; IV, 7—10; IV, 15; V, 11), beim Niederbrennen des Klosters (V, 7), durch die Verwegenheit seiner Verführungen bezeugt, die Verworfenheit, die ihm selbst vor Diebstahl und Kirchenraub nicht zurückschrecken lässt, die Furchtlosigkeit gegenüber den Schrecknissen der Geisterwelt (II, 17; IV, 21; V, 12) und sein unerschütterliches Selbstvertrauen (I, 14—15; II, 12; IV, 10; V, 12), dies alles sind Züge, die ebenfalls, wenn auch gemilderter, der Charakter des Rosimondschen Don Juan aufweist.

Gleichen Charakters wie Don John sind Don Lopez (Ros. Don Félix) und Don Antonio (Ros. Don Lope), seine beiden Freunde. Während aber bei Rosimond diese Schurken Don Juan zum Verführer und Verbrecher gemacht haben, hat bei Shadwell Don John sie auf den Weg des Lasters geführt, wie sie mit Genugtuung und Stolz bekennen (I, 1):

[1]) Shadwell führt uns in seinem „Squire of Alsatia (White-Friars) (1688) das Leben und Treiben dieses Gesindels naturgetreu vor Augen und sucht dieses soziale Übel gehörig zu brandmarken. Vielleicht gab seine Komödie dazu Anlass, dass wenige Jahre später das Privilegium der „Alsatians“ durch ein Regierungsstatut aufgehoben wurde.

[2]) Mahrenholtz: Mol.-Museum, II. Heft, 1880. p. 28.

Don Lopez: Don John, thou art our Oracle; thou hast
Dispell'd the Fumes, which once clonded our Brains.
Don Antonio: By thee we have got loose from Education,
And the dull Slavery of Pupillage,
Recover'd all the Liberty of Nature,
Our own strong Reason now can go alone
Without the feeble Props of Splenetick Fools,
Who contradict our common Mother Nature.

Beide streben danach, ihrem Vorbilde an Lasterhaftigkeit gleichzukommen. So hat z. B. Lopez seinen älteren Bruder ermordet, um das Erbschaftsrecht des Erstgeborenen an sich zu reissen, Antonio hat seine beiden Schwestern verführt, kurz sie sind in ihrer ganzen Gesinnung und Handlungsweise das getreue Abbild Don Johns, dem sie als Helfer zur Seite stehen.

Einen Gegensatz zu den drei Lüstlingen bildet Jacomo, Don Johns Diener. Bisweilen sieht er sich wie ein vertrauter Freund von seinem Herrn behandelt, weit öfter aber hat er unter den Launen und der Tyrannei desselben zu leiden. Er ist über alle die schlechten Handlungen seines Gebieters unterrichtet oder hat sie gar mit ansehen müssen. Als religiöser, ehrenhafter Mensch verabscheut er Don John und möchte gern aus dem Dienste dieses Unholds ausscheiden, fürchtet aber seine Rache. Anderseits sieht er voraus, dass ihn die Verbrechen seines Herrn noch an den Galgen bringen werden. Sein Verhältnis zu Don John vergleicht er mit dem des Teufels zu einer Hexe, „who repents her Bargain, and would be free from future Ills, but for the Fear of Present durst not venture". Oft wagt sich Jacomo, seinem Gebieter den verbrecherischen Lebenswandel und die daraus entspringenden Gefahren vorzuhalten, ja er erdreistet sich sogar, ihm den Dienst zu kündigen. Da er aber mit Leib und Seele am Leben hängt, verwandelt sich sein Mut in jämmerliche Furcht, sobald ihn Don John unwillig anlässt oder mit Gewalttätigkeiten bedroht. Seine Furchtsamkeit wird seinem Herrn zuweilen gefährlich. So verrät z. B. IV, 8, als Maria als Anklägerin Don Johns und seiner Gefährten auftritt, das Zittern Jacomos die hartnäckig leugnenden Verbrecher. Mut zeigt Jacomo nur, wenn sein Leben auf dem Spiele steht, so II, 15, als es gilt den Häschern der Maria zu entgehen, und V, 6 der

Polizei gegenüber. In den meisten Fällen sucht er, während Don John, Lopez und Antonio ihren Feinden mit tollkühner Tapferkeit entgegentreten, zu entkommen oder stellt sich tot, wenn ihm dies unmöglich ist. In seinen Possen und Witzen erinnert er ebenso sehr an Rosimonds Carrille, wie an de Villiers' Philipin. Im Grunde seines Wesens ist Jacomo ein gutmütiger, gefühlvoller Charakter. Durch den Verkehr mit dem Verführer ist er jedoch nicht unbeeinflusst geblieben. Als Leonora bei der Nachricht von Don Johns Untreue in Ohnmacht fällt (I, 3), regt sich in ihm das sinnliche Begehren und nach ihrem Erwachen macht er ihr eine Liebeserklärung. Er sieht allerdings bald seine Verwegenheit ein, da er mit scharfen Worten zurückgewiesen wird, und entschuldigt sich damit, dass es für ihn schwer sei, in Don Johns Gesellschaft die Tugend zu wahren. Auch in religiöser Beziehung zeigt sich bei Jacomo der Einfluss seines Gebieters. Die Frömmigkeit, von der Don John in der Eingangsscene mit den Worten spricht: „When I'm wanton with my Whore within, Thou with thy Beads and Pray'r-Book keep'st the Door,“ zeigt Jacomo in III, 12 keineswegs. Als ihn nämlich der Einsiedler wegen seiner Witze zurechtweist und auffordert, er möge den Himmel für seine Rettung aus den Wellen danken, entgegnet er leichtfertig: „I do with all my Heart, but I am not settled enough to say may Prayers yet: Pray, Father, do you for me; 'tis nothing with you, you are us'd to it; it is your Trade“.

Aber diese schwachen Seiten im Charakter Jacomos treten im Vergleich zu den guten zurück. Sein warmes Herz, seine Einfalt und Offenheit und die Guduld, mit der er alle Härten seines Daseins erträgt, bilden einen angenehmen Gegensatz zu der Ruchlosigkeit und Falschheit Don Johns und seiner Gefährten. Auch in dichterischer Hinsicht ist Jacomo ein naturgetreuer, trefflich gezeichneter, komischer Charakter; denn dass er nie beständig ist und immer zwischen seinem eigenen Willen und dem seines tyrannischen Gebieters hin und her schwankt, ist der Ausfluss seiner Haupteigenschaft, seiner grenzenlosen Furchtsamkeit, die ihn im Verein mit den Possen und Witzen zur komischen Gestalt macht.

Ein durchaus edler und aufrichtiger Charakter ist Leonora,

eine der vielen von Don John Verführten. Shadwell hat in diesem Charakter Rosimonds Léonore kopiert, die ihre Züge wieder von Molières Elvire entlehnt. Die schöne, stattliche Gestalt Don Johns hat ihre Liebe erregt. Unfähig zu heucheln, hat sie den Schwüren des Mannes, „den sie mehr liebt als die ganze Welt," Glauben geschenkt. Sie sieht sich betrogen, ohne Grund von ihm verlassen, auf ihre Klagen antwortet der Treulose nur mit Spott und Hohn. Aber trotzdem sie durch Don John unglücklich geworden ist, beseelt sie kein Rachegefühl. In geradezu rührender Weise verfolgt sie ihn mit ihrer Liebe und sucht ihn aus der Gefahr zu retten, die ihm von seiten Marias droht. Sie ist glücklich, als ihr der Verführer in heuchlerischer Weise erklärt, ihre Liebe habe sein Herz gerührt. Ohne Argwohn nimmt sie von dem Geliebten den „labenden Trank," der ihr den Tod bringt und selbst im Sterben erlischt ihre Liebe nicht. Wie alle treulosen Handlungen, so vergiebt sie ihm auch diese letzte und stirbt mit den Worten: „Heaven pardon you, farewell." Ihre Liebe und Aufopferung sind stark genug, sogar dem herzlosen Don John das Bekenntnis abzuzwingen: „This is the first time I ever knew Compassion: Poor Fool! I pity her, but 'tis to late —"

Indem Shadwell neben diesen edlen Frauencharakter Maria stellt, verrät er das Princip, durch Gegensätze zu wirken.

Auch Maria ist von dem Verführer entehrt worden, aber nicht durch erheuchelte Liebesschwüre, sondern durch Trug und Gewalt. In der Kleidung ihres Geliebten hat sie Don John getäuscht, nachdem er ihn gemordet hatte. Auch ihren Bruder hat sie durch ihn verloren. Deshalb erfüllt sie unauslöschlicher Rachedurst gegen den Mörder und Räuber ihrer Ehre. Sie scheut weder Mittel noch Gefahren seiner habhaft zu werden, und mutiger als die von ihr gedungenen Häscher sucht sie Don John an der Flucht zu hindern. Doch was vermag ein schwaches Weib gegen einen tollkühnen und geschickten Kämpfer auszurichten? Sie wird entwaffnet und spottend zur Seite gedrängt. Aber keineswegs entmutigt durch den Misserfolg, folgt sie ihrem Feinde zu Schiff. Vergebens bemüht sich der fromme Einsiedler, sie von den Rachegedanken abzubringen. Sie will nicht eher ruhen, bis der Tod ihres Geliebten und ihres Bruders gerächt

sind. Furchtlos schleudert sie den drei Schurken in Gegenwart Franciscos ihre Anklagen ins Gesicht und sucht gegen Don John den Todesstreich zu führen, doch ihr Heldenmut bringt ihr selbst den Tod.

Wie deutlich zu erkennen ist, hat Shadwell in der Person der Maria die Charakterzüge von Tirsos Donna Anna und de Villiers' Don Philippe vereinigt. Sowohl die Rolle Leonorens wie die Mariens sind vom Dichter consequent durchgeführt worden.

Auch an den Töchtern Don Franciscos, Clara und Flavia, versucht Don John seine Verführungskünste.

D o n F r a n c i s c o ist ein wohlhabender, biederer, schlichter Landmann, der von ganzem Herzen auf das Wohl und Glück seiner Töchter bedacht ist und sie mit zwei ihm genehmen jungen Bauern verheiraten will. Da er ein strenger Vater ist, wagen seine Töchter seinem Willen nicht zu widersprechen, obgleich sie ihre zukünftigen Gatten noch nie gesehen haben und einen heftigen Widerwillen gegen diese Zwangsheirat empfinden. Am Tage vor der beabsichtigten Hochzeitsfeier werden Don John und seine Freunde schiffbrüchig ans Land geworfen. Francisco steht ihnen hilfreich bei und bietet ihnen seine Gastfreundschaft an. In rücksichtsvoller Weise bittet er um Entschuldigung, falls der Hochzeitstag mit seinem Lärm sie belästigen sollte, andernfalls seien sie ihm als Festteilnehmer herzlich willkommen. Er bringt den Fremdlingen sofort sein volles Vertrauen entgegen und glaubt nicht, dass man ihm sein Wohlwollen und seine Güte mit schnödem Undank lohnen werde. Die schwersten Anschuldigungen können das Vertrauen zu seinen Gastfreunden nicht ins Wanken bringen und er entgegnet Maria, sie täusche sich; denn „these, by their Habits and Miens, are Gentlemen, and seem to be Men of Honour.“ Selbst nachdem er durch das Zittern und ängstliche Gebahren Jacomos von ihrer Schuld überzeugt worden ist, zeigt er eine durchaus edle und ritterliche Gesinnung, und indem er darauf verzichtet, sie seine Macht als Magistratsperson fühlen zu lassen, erklärt er: „No Violence shall here be offer'd to you, but you must instantly leave this House, and if you would have Safety, find it somewhere else!“ Dagegen erfasst ihn blinde Wut, sobald er erfährt,

dass seine Töchter, die sein ganzer Stolz sind, sich ohne sein Wissen mit Don John verlobt haben, und indem er die ihm widerfahrene Schmach rächen will, wird er von Don John getötet.

Insofern Don Francisco die Schiffbrüchigen in seinem Hause aufnimmt, und insofern er Vater zweier Töchter ist, die er ohne Rücksicht auf ihre Neigung verheiraten will, hat Shadwell seine Funktion für den Libertine von Rosimonds Ormin entlehnt, in bezug auf die Charakterzüge ist jedoch Shadwell volle Originalität zuzusprechen; denn mit dem filzigen, materiell gesinnten Ormin hat der gastfreundliche, edel denkende Don Francisco nicht die geringste Ähnlichkeit.

C l a r a und F l a v i a, die Töchter Don Franciscos, entsprechen Thomasse und Paquette der Rosimondschen Tragikomödie. Beide sind infolge des Eigenwillens ihres Vaters in verzweifelter Stimmung, zumal sie sich in ihrer Phantasie ihre künftigen Ehemänner recht unvorteilhaft vorstellen. Kein Wunder, dass in dieser Stimmung die stattliche und schöne Gestalt Don Johns Eindruck auf sie macht, dass sich beide in ihn verlieben und jede nach Gelegenheit sucht, ihm näher zu treten.

Mit Wohlgefallen hört C l a r a den „Edelmann“ von ihren Reizen sprechen, und sein Liebesantrag lässt sie so recht die Tyrannei ihres Vaters fühlen. Doch sie kennt auch den festen Sinn ihres Vaters und weiss, dass er das den Freiern gegebene Versprechen unverbrüchlich halten wird. Deshalb weist sie trotz aller Schwüre und Versprechungen den Antrag des Verführers mit dem Bemerken zurück: „Sir, talk not of impossible Things; for could I wish this, my Father's Honour will not suffer him to dispense with his Promise.“ Erst als Don John sich ein Leid antun will, willigt sie ein die Seine zu werden und lässt in der Nacht durch einen Notar ihre Verlobung mit Don John kontraktlich feststellen. Auch nach der Verlobung gelangt Don John nicht zum Ziel seiner Wünsche, denn standhaft weist das tugendhafte Mädchen jeden unlauteren Antrag entschieden zurück, bis die Vermählung vollzogen sei.

F l a v i a hat im ganzen denselben Charakter wie ihre Schwester, nur ist sie entschlossener und besitzt etwas Koketterie. Als ihr Don John erklärt, er habe beim ersten Anblick sein Herz an sie verloren, erwidert sie ihm schnippisch: „Whither

is it gone, Sir! I assure you, I have no such thing about me, that I know of.“ Alle weiteren Liebesbeteuerungen schneidet sie ihm mit den Worten ab: „I am dispos'd to be more serious. Farewell; I cannot stay!“ Ihr Widerstand reizt den Verführer um so mehr. Er folgt ihr, und sie erleidet dasselbe Schicksal wie ihre Schwester. Zu spät erkennen die beiden Mädchen, dass ihr Ungehorsam des Vaters Tod herbeigeführt hat, und sie beschliessen, ihre Schuld durch ein gottesfürchtiges Klosterleben zu sühnen.

Auch Clara und Flavia entsprechen nur in ihrer Funktion den beiden Rosimondschen Bauerndirnen. Wie Shadwell den knauserigen, nur auf Gewinn bedachten Ormin in den edelgesinnten, biederen Francisco umschuf, so hat er auch die hässlichen Züge, welche die Töchter des Bauern bei Rosimond aufweisen, beseitigt. Clara und Flavia sind trotz einiger Leichtfertigkeit in der Rede, wie sie sich in III, 14 zeigt, doch tugendhafte und ehrbare Bauerntypen, die nicht, wie die Töchter Ormins (II, 2) ihrem Vater offen zu widersprechen wagen. Sie besitzen in moralischer Hinsicht einen festen Charakter, der den Verführungskünsten Don Johns nur soweit nachgiebt, als es der Anstand erlaubt, und zeigen nicht die niedrige Denkart — denn sie kommen gar nicht in diese Lage — wie Thomasse und Paquette, die sich für die verlorene Ehre von Don Juan durch Geld entschädigen lassen wollen (Ros. III, 2).

Die übrigen Personen des Stückes sind nur Staffagefiguren und kommen für die Charakteristik nicht in Betracht. Der fromme, hilfsbereite Einsiedler stammt aus de Villiers, der Bruder und der Geliebte der Maria haben ihr Urbild bei Tirso de Molina, die Schäfer und Schäferinnen, die Nonnen, die Polizeimannschaften etc. sind teils aus de Villiers und Rosimond entlehnt, teils Schöpfungen Shadwells.

Fassen wir die vorstehenden Ausführungen kurz zusammen, so ergiebt sich im Gegensatz zu Mesnards [1]) Behauptung, Thomas Shadwells „Libertine“ weise Entlehnungen aus allen voraus-

[1]) a. a. O. V, p. 64.

gehenden Behandlungen der Don Juan-Sage auf, als Resultat der vorliegenden Quellenuntersuchung, dass in bezug auf Handlung, wie auch die Hauptcharaktere dem englischen Dichter Rosimonds „Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé“ als Hauptquelle vorgelegen hat. Daneben hat Shadwell auch die Don Juan-Bearbeitung von de Villiers und den Burlador benutzt. Von Molière ist er nur indirekt d. h. durch Rosimond beeinflusst worden, wenn auch zwei Handlungsmomente auf eine oberflächliche Kenntnis des Molièreschen „Don Juan“ schliessen liessen. Entlehnungen und Beeinflussungen von Dorimond, der italienischen Harlekinade und Cicognini sind nicht zu erweisen. Shadwells Originalität besteht weniger in selbständiger Erfindung von Handlungs- und Charaktermomenten, obgleich ihm solche nicht ganz abgesprochen werden kann, als besonders darin, dass er den Entlehnungen ein nationales und temporäres Gepräge gegeben hat.

IV. Gesamtbetrachtung.

Mit Rücksicht auf die zahlreichen Morde und die schreckliche Katastrophe, der Don John und seine Freunde zum Opfer fallen, hat Shadwell abweichend von sämtlichen vorausgehenden Don Juan-Bearbeitungen für sein Drama die Bezeichnung „tragedy, gewählt, trotzdem der Dialog in den Scenen, in denen Jacomo auftritt, in hohem Masse komisch ist. Dieser Änderung kann eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden. Die Grundstimmung des Stückes ist meines Erachtens eine durchaus ernste; denn die dargestellten Laster und Verbrechen wirken nichts weniger als komisch, sondern abschreckend, und die komischen Scenen zwischen Don John und Jacomo haben nur den Zweck, diesen Eindruck des Widerwillens und Abscheus zu mildern. Mit Rücksicht auf die ganze Anlage des Dramas hätte Shadwell allerdings sein Werk ebensogut als „opera“ bezeichnen können. Der durch den häufigen Scenenwechsel hervorgerufene Bühneneffekt, die zahlreichen gesanglichen und musikalischen Partien und das Ballet würden ohne Zweifel dazu berechtigt haben.

Die Grundidee des Libertine ist die, dass rücksichtslose, der sittlichen Weltordnung zuwiderlaufende Befriedigung der unersättlichen sinnlichen Begierde schliesslich von der verdienten Strafe erreicht wird.

Hat der Dichter diesen Gedanken in dramatischer Weise in seinem Werke zum Ausdruck gebracht?

Die Exposition erfüllt ihre Bedingung. Sie führt die Hauptpersonen in ihren Charaktereigenheiten und ihrem Verhältnis zu einander vor, aus ihren Reden erfahren wir die Vorgeschichte und die gegenwärtige Lage.

Die Handlung selbst entbehrt dagegen der Einheitlichkeit, des straffen Aufbaues, der Concentration. Sie ist in erster Linie

auf Zufriedenstellung des schaulustigen Publikums berechnet und setzt sich aus einer Fülle von äusserlich und lose mit einander verknüpften Episoden zusammen, welche den Charakter und die Leidenschaft des Helden illustrieren. Den Ausgangspunkt für diese bunte, bilderreiche Handlung, der jede dramatische Gliederung und Steigerung fehlt, bildet die Entehrung Mariens durch Don John unter der Maske ihres Geliebten Oktavio. Die Verfolgung durch das heldenhafte Mädchen stört den Verführer in seinem Lasterleben, er muss fliehen und sucht nun jedes weibliche Wesen, mit dem ihn der Zufall zusammentreffen lässt mit heuchlerischen Liebesbeteuerungen oder mit Gewalt zu verführen, bis durch die Statue des von ihm ermordeten Gouverneurs seinen und seiner Freunde Freveltaten plötzlich ein Ende gemacht wird. Als Ganzes betrachtet hat Shadwells „Libertine" ein durchaus undramatisches, beinahe episches Gepräge; denn der Dichter hat es nicht verstanden, die verschiedenen Tableaux durch eine Handlung glatt und ungezwungen zu verbinden. Innerhalb der einzelnen Episoden ist indessen eine dramatische Gliederung und Steigerung nicht zu verkennen. Mangelt dem Drama einerseits eine einheitliche, consequent entwickelte Handlung, so sind anderseits die dargestellten Begebenheiten ohne Rücksicht auf Ort und Zeit derart zusammengedrängt worden, dass der Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit dadurch Abbruch geschieht. Wie wenig natürlich und wahrscheinlich ist zum Beispiel die Schnelligkeit, mit der die Töchter Don Franciscos nach dem Tode ihres Vaters den Plan, ins Kloster zu gehen, zur Ausführung bringen. Im Laufe des Vormittags spielt sich der Vorfall in Don Franciscos Hause ab, und bereits in den späten Abendstunden desselben Tages treten uns Clara und Flavia bei dem Nonnenraube Don Johns als Novizen eines Klosters entgegen, das eine halbe Tagereise von ihrer Heimat entfernt ist. Der Missgriff Rosimonds, seinem Helden zwei Freunde von denselben Prinzipien zur Seite zu stellen, wodurch das Interesse am Helden zersplittert und abgeschwächt wird, und die Handlung unnötig an Breite zunimmt, macht sich bei Shadwell um so fühlbarer, als bei ihm der Gegensatz und die feine Schattierung der drei Wollüstlinge, wie sie sich bei Rosimond findet, gänzlich fehlt.

Die Charaktere sind im ganzen scharf gezeichnet und consequent durchgeführt, lassen aber, mit Ausnahme Marias und Don Franciscos, eine psychologische Entwickelung, das Werden ihres Charakters vermissen.

Was die drei Verführer anlangt, so hat Shadwell, indem er sie von ihrer Umgebung abzuheben suchte, indem er das Ungeheuerliche und Ungewöhnliche ihres Charakters drastisch vor Augen führen und als verabscheuenswürdig hinstellen wollte, zu stark aufgetragen. Er hat den Ausflüssen ihres Charakters weder Mass noch Ziel gesetzt. Auch Shakespeares Dramen weisen Typen von massloser Leidenschaft auf, aber seine Personen bleiben bei aller Grausamkeit und Schlechtigkeit doch Menschen. Shadwells Don John und seine Freunde dagegen überschreiten das Mass des Menschlichen, sie handeln bestialisch und erfüllen den Zuschauer nicht mit Furcht und tragischem Schrecken, sondern mit Widerwillen und Ekel. Sehr treffend bemerkt Rauber [1]), dass durch ihre grenzenlose Verruchtheit dem eigentlichen Don Juan-Charakter Abbruch geschehe.

Im Gegensatze zu den drei Schurken stehen sämtliche übrigen Personen des Stückes durch ihre edlen Charakterzüge. Sind sie auch keine Schöpfungen Shadwells, insofern sie ihre Funktion und Grundzüge aus den drei genannten Don Juan-Bearbeitungen entlehnen, so haben sie doch eine typisch englische und temporäre Färbung erhalten. Am selbständigsten ist der englische Dramatiker, wie wir sahen, in der Charakteristik des Bauern Don Francisco und seiner Töchter, die im Vergleich zu Rosimonds Ormin, Thomasse und Paquette entschieden edler, wenn auch nicht naturgetreuer gezeichnet sind.

In moralischer Hinsicht ist Shadwells „Libertine“ durchaus zu verwerfen. Wenn schon das Don Juan-Problem an und für sich ein heikles und in gewisser Beziehung unmoralisches Element an sich trägt, so hat Shadwell dasselbe doch zu unzweideutig in Sprache und Handlung hervortreten lassen. Die graciöse Form, welche die französischen Vorlagen auszeichnet, ist einer derb realistischen Darstellungsweise gewichen. Alle die verblümten Redewendungen seiner Quellen hat Shadwell durch Zoten ersetzt, und die Ausdrucksweise ist oft in hohem Grade unanständig und gemein.

[1]) a. a. O. p. 12.

Können wir Shadwell den Vorwurf nicht ersparen, dass er dem verdorbenen, lasciven Geschmacke des damaligen Publikums, das sich mit Behagen an der brutalen Sinnlichkeit, durch die Don John von einer Verführung zur andern getrieben wird, ergötzte, zu grosse Zugeständnisse gemacht hat, so dient anderes zu seiner Rechtfertigung und Entschuldigung. Wir müssen bedenken, dass Shadwell darauf angewiesen war, durch seine Schriftstellerei seinen Lebensunterhalt zu verdienen, und dass er deshalb mehr Rücksicht auf den Geschmack seines Publikums nehmen musste wie andere Dichter, die nur zu ihrem Vergnügen schrieben.

Sein Hauptzweck war, die Zuschauer zu ergötzen und Geld zu verdienen, und diesen Zweck hatte er erreicht. In der Preface zu seinem Libertine erklärt er: „I have no Reason to complain of the Success of this Play, since it pleased those, whom, of all the World, I would please most. Nor was the Town unkind to it“. Aus diesen Worten geht zugleich hervor, dass der Dichter hauptsächlich für die Hofgesellschaft schrieb. Doch das materielle Ziel war keineswegs das einzige, welches Shadwell mit seinem Werke erstrebte. Er verfolgte zugleich eine moralische Tendenz, er wollte zugleich die Laster der Zeit geisseln und die sittliche Zerrüttung bessern. Dies beweist zur Genüge die oben citierte Stelle aus dem Gespräche zwischen Clara und Flavia, eine beissende Satire auf die gesellschaftlichen Zustände jener Zeit. Der Dichter fühlte sehr wohl, dass er im „Libertine“ in seinem Streben, die Laster möglichst verabscheuenswürdig darzustellen, oft zu stark aufgetragen hatte und sucht sich deshalb im Vorwort zu rechtfertigen: „I hope the Readers will excuse the Irregularities of the Play, when they consider, that the Extravagance of the Subject forced me to it . . . ., and I hope that the severest Reader will not be offended at the Representation of these Vices, on which they will see a dreadful Punishment inflicted. Some not of the least Judgement and Piety here, have thought it rather an useful Moral than an Encouragement to Vice“.

Aber trotz der guten Absicht wird ein zusammenfassendes Urteil über Shadwells „Libertine“ ungünstig für den Dichter *lauten müssen.*

Vom literarischen Standpunkte aus bleibt seine Don Juan-Bearbeitung weit hinter ihren Vorlagen zurück. Sie ist indessen insofern beachtenswert und interessant, als sie ein anschauliches Bild von dem Fühlen und Denken der Restorationsperiode entwirft und durch Vergleichung mit früheren und späteren Bearbeitungen der Sage zeigt, in wie verschiedener Weise das Don Juan-Problem zu verschiedenen Zeiten bei verschiedenen Nationen aufgefasst und dramatisch behandelt worden ist.

Literatur.

Thomas Shadwell: The Works of Th. S., Esq.; in four volumes. London. Printed for I. Knapton, at the Crown in St. Paul's Church-Yard, and J. Tonson, at Shakespear's Headever-against Katharine-Street in the Strand. MDCCXX.

The Libertine: A Tragedy. Acted by his Royal Highness's Servants, Written by Tho. Shadwell. London. Printed by T. N. for Henry Herrington at the Anchor, in the Lower Walk of the New Exchange 1677 4to. (British Museum: 644 i. 28.)

Tirso de Molina: „El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra 'in Ochoa: Colleccion de Piezas escogidas de los mejores Autores españoles. Paris. Baudry, Libreria Europea. Tomo XVII. 1840.

Spanisches Theater, herausgegeben von Rapp, Band V Hildburghausen 1870.

Dorimond: Le Festin de Pierre ou le Fils criminel. Tragi-comédie par D., comédien de Mademoiselle. Abgedruckt von W. Knörich im Molière-Museum. 2. Heft. Wiesbaden, Mai 1880.

De Villiers: Le Festin de Pierre ou le Fils criminel. Tragi-comédie trad. de l'ital. en fr. par le Sieur de Villiers. In Vollmöllers Sammlung franz. Neudrucke. Band I.

Molière: Don Juan ou le Festin de Pierre.
Oeuvres de M. par Despois-Mesnard, V. Bd.
„ „ „ par Moland, III. Bd.

Rosimond: Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé, tragicomédie en cinq actes, par R. (1669). In Victor Fournel: Les Contemporains de Molière. Paris 1873. Band III.

Cicognini: Il convitato di pietra.
Die Inhaltsangabe von Draeger: Molières Don Juan (historisch-genesisch neu beleuchtet) Diss. Halle 1899.

Allibone's Dictionary of English Literature. L. 1897.

Austin and Ralph, The Lives of the Poets-Laureate. Lond. 1853.

Beljame, Le public et les hommes de lettres en Angleterre au 18. siècle. Paris 1897.

Biographia Dramatica, or, a companion to the playhouse. London 1812. 3 vols.
Bulthaupt, Dramaturgie der Oper. Leipzig 1887.
Byron, Works of B. Oxford Edition. Lond. 1896.
Cibber, Lives of English Poets. L. 1753.
Despois-Mesnard, Oeuvres de Molière. Bd. V.
Draeger, Molières Don Juan. Diss. Halle 1899.
Encyclopaedia Britannica, 9th ed. Edinburgh 1886, XXI.
Engel, Karl, Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Leipz. 1887.
Fournel, Victor, Les Contemporains de Molière, recueil de comédies rares et peu connues, jouées de 1650 à 1680, avec l'histoire de chaque théâtre. P. 1873. Bd. III.
Freytag, Technik des Dramas. Leipzig 1881.
Genest, Some Account of the Engl. Stage from the Restoration in 1660 to 1830, in 10 vols. Bath 1832.
Halliwell, James, Dictionary of Old Plays. London 1860.
Hamilton, Poets-Laureate of England. London 1879.
Jahn, Otto, W. A. Mozart. Leipzig 1859. 4 vols.
Langbaine, Account on the Engl. Dramatic Poets. Oxf. 1691.
Langbaine, Lives and Characters of the Engl. Dram. Poets. L. 1712.
van Laun, Molière und Tellez als Bearbeiter des Don Juan im Archiv für Litteraturgeschichte. III. Bd. Leipzig 1874.
Lee, Dictionary of National Biography. London 1897, Bd. 51.
Mahrenholtz, Molières Leben vom Standpunkt der heutigen Forschung. Franz. Studien, Band II, Heilbronn 1881.
Mahrenholtz, Molières Don Juan nach historischen Gesichtspunkten erläutert. Mol.-Museum. 2. u. 3. Heft.
Parfaict, Frères, Histoire du théâtre français. Paris 1749.
Pepys, Samuel, The Diary. With Memoir ed. by Braybrooke. Lond. 1891.
Rauber, Die Don Juan-Sage im Lichte biolog. Forschung. 1899.
Shakespeares Works. Victorian edition. London 1896.
A. W. von Schlegel, Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literatur. Leipzig 1846.
Suchier-Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Litterat. Leipz. 1900.
Taine, Histoire de la Littérature Anglaise. Paris 1863.
Vollmöller, Sammlung franz. Neudrucke, Bd. I.
Ward, History of Engl. Dram. Literature, III, Lond. 1899.
Wülker, Geschichte der englischen Litteraturgeschichte. 1896.

Inhaltsverzeichnis.

Vita.

Ich, Julius Oskar Reihmann, evangelisch-lutherischer Konfession, wurde am 20. September 1879 als Sohn des Baumeisters Ernst Julius Reihmann in Sohland a. d. Spree i. S. geboren. Den ersten Unterricht empfing ich in der Volksschule meines Heimatsortes. Von Ostern 1892 bis Ostern 1894 besuchte ich die Realschule zu Bautzen, hierauf das Realgymnasium zu Zittau, das ich Ostern 1900 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Ich bezog nun die Universität Leipzig, um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. Die Monate August bis Oktober 1902 verbrachte ich zu meiner weiteren sprachlichen und wissenschaftlichen Ausbildung in England.

Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren und Dozenten: von Bahder, Birch-Hirschfeld, Deutschbein, Heinze, Hofmann, Köster, Marcks, Schmarsow, Sievers, Volkelt, Weigand, Witkowski, Wülker und Wundt. Ich war je 2 Semester ausserordentliches und je 4 Semester ordentliches Mitglied im Englischen Seminar des Herrn Prof. Wülker und im Romanischen Seminar des Herrn Prof. Birch-Hirschfeld. Ferner nahm ich an den Übungen der Herren Lektoren Dr. Duchesne, Dr. Blondeaux, Lake und Westlake, sowie der Deutschen Proseminare der Herren Professoren Sievers und von Bahder teil. Je ein Semester besuchte ich das Philosophisch-pädagogische Seminar des Herrn Prof. Volkelt und das Praktisch-pädagogische Seminar (neuphilologische Abteilung) des Herrn Prof. Jungmann.

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu grossem Danke verpflichtet, insbesondere aber Herrn Geheimen Hofrat Prof. Dr. Wülker für die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und die Teilnahme, mit der er sie begleitet hat.







